

البنائية التكوينية

في المقاربات النقدية العربية المعاصرة

الأستاذ الدكتور
نور الدين صدار
جامعة مصطفى اسطنبولي، معسكر
الجمهورية الجزائرية

عصام وائل
22-17/11/2018

عالم الكتب الحديث
Modern Books' World

إربد - الأردن

2018

2018-03-22 17:11:18

الفهرست

الصفحة	الموضوع
1	فهرست الموضوعات
1	مقدمة
5	مدخل: البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي
8	أولاً: في الأسس الفلسفية للنظرية البنيوية التكوينية
17	ثانياً: في الخطاب النقدي الغربي
33	ثالثاً: في الخطاب النقدي العربي
52	رابعاً: استنتاجات

الباب الأول

57	النظرية البنيوية التكوينية
59	الفصل الأول: في مقارنة المنهج والمصطلح
61	أولاً: تمهيد
62	ثانياً: إشكالية المصطلح
71	ثالثاً: بين الانعكاس والتماثل
88	رابعاً: منظومة المنهج بين التلقيق والتجاوز
113	الفصل الثاني: في مقارنة البنية العميقة الدالة
115	أولاً: في مقارنة المفهوم
120	ثانياً: في مقارنة المصطلح
130	ثالثاً: في مقارنة مستويات البنية السطحية
138	رابعاً: في مقارنة الرؤية / التشكيل

الكتاب

البنوية التكوينية في الممارسات النقدية العربية المعاصرة

تأليف

نور الدين صدار

الطبعة

الأولى، 2018

عدد الصفحات: 440

القياس: 24*17

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2017/4/1687)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-631-47-5

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة

تلفون: (27272272 - 00962)

خلوي: 0785459343


فاكس: 27269909 - 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

almalktob@gmail.com

 facebook.com/modernworldbook

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - المبدلي - تلفون: 079 / 5264363

مكتب بيروت

روضة الفدير - بناية بزي - هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

الصفحة	الموضوع
357	ثالثا: موضعة الناقد داخل الحقل الثقافي
368	رابعا: الممارسة النقدية لندور: رؤياه للعالم
384	خامسا: جدلية الفاعلية النفسية والفاعلية النطقية
395	الخاتمة
399	ثبت المصطلحات
407	ثبت الأعلام
421	ثبت المصادر والمراجع

الصفحة	الموضوع
	الباب الثاني
167	في مقاربات البنيوية التكوينية
	في المدونة العربية المعاصرة
169	الفصل الأول: في مقارنة الرؤية المأساوية
171	أولا: الشعر العذري والحس المأساوي
186	ثانيا: الرواية العربية والرؤية المأساوية
195	ثالثا: الرواية اللبنانية والرؤية المأساوية
204	رابعا: عالم الصقر القصصي والرؤية المأساوية
217	الفصل الثاني: في مقارنة الرؤية الاجتماعية
219	أولا: بنية رفض الكائن واستشراف الممكن
237	ثانيا: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي
249	ثالثا: الرؤية الاجتماعية للحرب
261	رابعا: الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك
277	الفصل الثالث: في مقارنة الرؤية الصوفية
279	أولا: نحو قراءة موضوعية للمنهج
288	ثانيا: البنية المعمارية للقصيدة الصوفية
298	ثالثا: البنى الموضوعاتية وتناظرها مع الرؤيا الصوفية
310	رابعا: تظهر الرؤية الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية
327	الفصل الرابع: في مقارنة المرجعية النقدية
329	أولا: نحو صياغة منهج منسجم لتفسير كتابات مندور
345	ثانيا: موضوعة الناقد داخل الحقل الأدبي

مقدمة

يطمح هذا البحث إلى دراسة المنهج النبوي التكويني في المقاربات النقدية العربية، وهو بحث يتصل بقراءة القراءة أو ما بصطلح عليه نقد النقد، وهو يهدف بالدرجة الأولى إلى تمثيل ودراسة القراءات النقدية التي تبنت المنهج النبوي التكويني، ومن هنا تكمن أهمية اختياري لهذا المنهج تحديداً دون سواء من المناهج النقدية الأخرى، مثل البنيوية الشكلية أو السيميائية أو الأسلوبية، الذي يعود أولاً إلى اهتمامي الخاص بالبنيوية التكوينية لكونها جاءت لتخلص المناهج النقية من جفافها وعزلها المجحف للكتابات الإبداعية من خلال التركيز على مبدأ الحاشية، ولتعيد الاعتبار للنسق والسياق في آن واحد. ومن هنا جاءت البنيوية التكوينية لتكشف عن قدرتها على احتواء جوانب متعددة من الواقع الثقافي الاجتماعي السياسي دون أن تفرط في العملية الإبداعية، وبهذا كانت أكثر مرونة واستجابة لكافة أسواق الكتابات بما فيها الكتابات ذات الطابع الفكري.

وعلى الرغم من أهمية الدراسات النقدية التي حاولت مقارنة هذا المنهج النقدي والتعريف به نظرياً وإلحازاً، غير أنه لم يحظ - في تقديري - بقراءة تقييمية شاملة لهذه الدراسات النقدية التي وفرت مادة علمية هامة، بعد مرور فترة زمنية طويلة نسبياً وهي فترة تتجاوز ربع قرن، اختياراً من أول قراءة تبنت المنهج النبوي التكويني. ومن هذا المنظور جاءت هذه القراءة لتفرض نفسها بإلحاح على مسارنا النقدي لتضع على المحك هذه التجربة النقدية في خاتمتها المناسبة.

ومن هنا جاء هذا البحث، ليحاول أن يجيب عن أسئلة هامة تختزل الإشكالية المطروحة في الفكر النقدي العربي الحديث. لماذا تبانت القراءات النقدية التي تبنت البنيوية التكوينية منهجاً؟ ولماذا كان هذا التفاوت بينها على مستوى التنظير والممارسة؟ ولماذا كان هذا الاختلاف البين على صعيد الخطاب النقدي نفسه، بين الوضوح النسبي أحياناً، وبين التلفيق في أحيان أخرى؟ ولماذا لم تتوصل القراءات النقدية العربية إلى تحديد تصور منسجم حول مفهوم التكوين البنائي Structuralisme Génétique، على غرار ما هو موجود في الخطاب النقدي الغربي؟ ولماذا لم توحد المقاربات النقدية العربية مصطلحها النقدي بنم من تصور دقيق ورؤية واضحة ومنهج موضوعي ينسجم بالشمولية؟

هذه هي الأسئلة المركزية التي شكلت هاجس هذا البحث، ودفعته بي إلى صياغة فرضية غايتها الوصول إلى إجابة دقيقة تكشف عن جلور الإشكالية والمثثلة أساساً في أن الخلخلة المنهجية والمفاهيمية التي تجلت على مستوى التنظير والممارسة - في الدراسات النقدية التي تبنت المنهج النبوي التكويني - مرتبطة هي الأخرى بمكون بان يتمثل هو الآخر في غياب تمثيل واع لحقيقة المنهج النبوي التكويني،

منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال المصطلح النفدي. أما الجزئية الثانية فقد ميزنا فيها بين مفهومي التماثل والتعكاس لنصل إلى أن هذا الأخير لا يحقق استقلالية العمل الإبداعي وبالتالي لا يتحقق معه البعد البنائي التكويني. ونحجي الإشكالية الثالثة لتعالج المنهج نفسه بوصفه منظومة متكاملة ترتبط بالإشكاليتين السابقتين.

وعن الفصل الثاني الموسوم في مقارنة البنية الدالة، فقد عالجنا فيه أربع جزئيات تناولت مسائل تتعلق بالمفهوم والمصطلح للبنية العميقة الدالة، رابطين ذلك بالمقولات الأساسية للمنهج كالتشمولية والتناسق والإنسجام، وبالمرجعيات الفكرية المؤطرة لهذه المفاهيم، ثم قارنا مستويات البنية السطحية باعتبارها من إفرازات البنية العميقة الدالة، وما يترتب عن ذلك من علاقة بين الرؤية والتشكيل.

وأما الباب الثاني فقد كان له الإجراءات التطبيقية للبنية التكوينية حيث تمت معالجته في أربعة فصول. فكان الفصل الأول لمقاربة الرؤية المأساوية بوصفها مكونا شموليا من مكونات القراءة العريضة، من خلال أربع دراسات نقدية مختلفة اشتركت في هاجس مشترك واحد وهو الرؤية المأساوية فكانت الأولى بسبب ألنهميش والحرمان والثانية بفعل عامل القهر السياسي والاقتصادي والاجتماعي، والثالثة بسبب الانقسام الطائفي والأيديولوجي الذي أدى إلى حرب أهلية طائفية. والرؤية الرابعة بفعل تدهور بنية القيم الاجتماعية.

وخصصنا الفصل الثاني لمقاربة الرؤية السوسولوجية من خلال دراسات نقدية أخرى اشتركت فيما بينها في رؤية واحدة عامة لكنها تختلف في مسمياتها ومكوناتها، وهي الرؤى التي تجسد بنية رفض الكائن واستشراف الممكن (رؤية الوعي المتأزم) الذي هيمن على كل مناحي المجتمع. ورؤية الواقع الاجتماعي في بعده التصالحي والانتقادي. أما الرؤية الثالثة فقد ألقت الضوء الواقع الاجتماعي من خلال الحرب الطائفية، والرؤية الذاتية المجددة للإنقسام الطائفي وتأثير ذلك على المجتمع اللبناني. وأخيرا تأتي بنية التماسك لتجسد رؤية التماسك الاجتماعي للمجتمع العراقي في الأعمال القصصية لمهدي عيسى الصقر وتبرز في الجزئية الثالثة.

خصصنا الفصل الثالث لمقاربة الرؤية الصوفية التي تم الكشف عنها من القراءة التي أنجزها الباحث مختار حبار، والتي اتخذت التجربة الشعرية الصوفية موضوعا لدراستها. وقد ألقت قراءتنا الضوء على الآلية المنهجية التي اعتمدها مختار حبار لإقامة العلاقة التفاعلية بين الرؤيا الصوفية بوصفها بنية عميقة، وبين البنية السانبة التي عبرت عنها. وفي الجزئية الأخيرة حصرننا الرؤيا الصوفية بفرض تفسيرها ثم الكشف عن تظاهراتها في البنى الموضوعاتية والأسلوبية.

أما الفصل الرابع والأخير الموسوم في مقارنة المرجعية النقدية فقد رصدنا فيه مرجعية النظرية النقدية عند محمد مندور من خلال القراءة التي أعدها محمد براءة، وكذا المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند

وللأهداف والمقاصد التي يسعى إلى تحقيقها، وإلى غياب حركة نقدية تواكب تطور هذه القراءات لتخليصها من الحمول وحثها على التجديد ودفعها إلى التجاوز.

ومنذ أن تمحلت في ذهني ملامح فرضية هذا البحث في خطوطها العريضة عملت على جمع الدراسات النقدية العربية التي تبنت المنهج النبوي التكويني وهي الدراسات المكونة لثن هذه القراءة. وقد راعينا في انتخاب الدراسات المستهدفة عدة معايير، منها التوزيع الجغرافي على أقطار العالم العربي، كما راعينا الاستداد الزمني الذي يغطي فترة واسعة تتجاوز ربع قرن، فضلا عن تبنيها الواضح وتجيدها للمنهج النبوي التكويني أو المنهج الذي يربط الظاهرة الفنية أو الفكرية بمكوناتها الفاعلة.

وقد تمحنتنا في تحليل هذه الدراسة النقدية المبدأ التزامني أو ألسانكروني، وحاولنا عند البداية الالتزام بالخطوة المنهجية التي كشفت عن نفسها في المدخل العام، وهي الخطوة التي فرضت تصميم هذا البحث على النحو الآتي: مدخل وبابان، تناولنا في الأول مسائل تتعلق بالنظرية والمنهج، وخصصنا الثاني للإجراءات التطبيقية، فضلا عن المقدمة والخاتمة.

أما المدخل فقد وسمناه بالنبوية التكوينية في الخطاب النقدي، وحاولنا أن نرصد فيه المرجعية النظرية للمنهج في الخطاب النقدي الغربي وصولا إلى القراءات النقدية العربية المعاصرة، فركزنا في البحث الأول على الأصول الفلسفية وبالأخص الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية باعتبارهما مرجعا من مرجعات المنهج النبوي التكويني، وفي هذا الباق كان ولا بد أن نشير إلى تأثير الأسلوبية وخاصة المثالية منها والأسلوبية التكوينية، باعتبار أن الأولى يرجع إليها الفضل في البحث عن فكرة المكون الباني أو رؤية العالم التي تتبع خلف الشكل. أما الجزئية الثانية فكانت للبحث عن المراكز والمبادئ التي كانت وراء الصياغة النظرية والمنهج، بدءا بكتابه الروح والأشكال ونظرية الرواية لجورج لوكتاش وصولا إلى إنجازات كوسيان غولدمان النظرية والتطبيقية فضلا عن ما جاء به تلامذته. وقد بينا كيف تظهر تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية في الصيغة النهائية للمشروع التكويني. أما الجزئية الثالثة فتناولنا فيها القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج التكويني، وهي القراءات التي حاولنا عرضها وفق تسلسلها ألسانكروني والتي في مجملها قاربت إما أعمالا إبداعية فنية، وإما دراسات فكرية أو نقدية. أما في الجزئية الرابعة فهي الجزئية التي برزت فيها مستويات القراءة في المقاربات النقدية العربية وهي الرؤية المأساوية والرؤية الاجتماعية، والرؤية الصوفية والمرجعية النقدية. وهي الرؤى التي شكلت في مجموعها القراءات العربية التي تبنت المنهج النبوي التكويني.

أما الباب الأول المعنون النظرية النبوية التكوينية فقد عاجلنا فيه فصلين، فقاربنا في الأول المنهج والمصطلح من خلال ثلاث جزئيات. إذ افترضنا أن التقييم الموضوعي للقراءات لا تتحقق أهدافه إلا إذا عاجلنا إشكالية المصطلح الذي وقفنا عند مفهومه الإجرائي، باعتبار أن المنهج النبوي التكويني بوصفه

مدخل

البنائية التكوينية في الخطاب النقدي

أولا: في الأسس الفلسفية للنظرية البنائية التكوينية

ثانيا: في الخطاب النقدي الغربي

ثالثا: في الخطاب النقدي العربي

رابعا: استنتاجات

عبد القاهر الجرجاني كما بين ذلك نختار حبار. وقد كان هدفنا من ذلك الكشف عن طبيعة المقاربة التي اعتمدها كل باحث، فضلا عن الآليات المستعملة لتفسير كتابات مندور وعبد القاهر الجرجاني والتي مكنت من إعطاء تفسير دقيق لهذه المرجعيات النقدية.

و جاءت خاتمة هذا البحث التي لخصت فيها النتائج التي توصلت إليها، مشيرا إلى بعض الآفاق التي يفتحها هذا البحث. وراينا من الضروري أن يكون هذا البحث مدعوما بملحق أدرجنا فيه أهم الفهارس الأساسية التي شملت أولا جردا لأهم المصطلحات النقدية التي تم تداولها في البحث مراعين في ذلك الترتيب الأبجدي ومقابلتها بالمصطلح الأجنبي، ثانيا فهرسا ترجنا فيه لأعلام الأدب والفكر والنقد اللذين تمت الإشارة إليهم في البحث، وقد قسمناه قسمين خصصنا الأول منه لأعلام العرب، والثاني للأعلام الأجانب ملتزمين في ذلك العرض المنهجي.

وعن منهجي فقد أملكه علي طبيعة الدراسة نفسها وأهدافها التي اقتضت أن يكون منهجا وصفيا، منهج اقتضته فرضية البحث التي جعلتني انصرف إلى التحليل بحكمه قراءة للقراءة. وقد دفعتني هذه الاختيارات المنهجية إلى قراءة مجموعة من الدراسات الفلسفية والنقدية لمحاولة استيعاب أعمق للمنهج البيوي التكويني في مراجعته الأصلية لتقلل روح هذا المنهج ماثلة أمام خطوات العمل، لا بوصفها مسطرة، إنما بوصفها هاد رئيسي نسترشد به عند الضرورة.

وبما لا مرأ فيه أنه لا يخلو أي بحث أكاديمي، يطمح لأن يكون بحثا جيدا، من صعوبات ومشاكل تعترضه أثناء البحث. ومن الصعوبات التي اعترضت سبيلنا، قلة الدراسات العربية التي واكبت تطور المنهج في الخطاب النقدي الغربي، فضلا عن ذلك، فإن ما هو متوفر لم يكن معروفا ومتداولاً بين الباحثين، حيث ظهرت عناوين لا تشير في أغلبها إلى المنهج نفسه مما يصرف الذهن بداهة إلى مناهج أخرى إما نسقية أو سباقية، إلى جانب ذلك فإن الدراسات والأبحاث النقدية الغربية المتدرجة تحت هذا العنوان، فهي على كثرتها وتوفرها، لإنها لم تكن كذلك عندنا باستثناء قلة منها وهي محدودة. وقد تمكنا بمعون الله التغلب على هذه الصعوبات تدريجيا، ولو اقتضى الأمر وقتا طويلا.

وله الحمد والشكر أولا وأخيرا وعليه التوكل.

الأستاذ الدكتور

نورالدين صدار

كلية الآداب واللغات،

جامعة مصطفى اسطيمبولي، معسكر، الجزائر

مدخل

البنوية التكوينية في الخطاب النقدي

يحاول هذا المدخل أن يرصد مسائل نظرية تتصل بالنظرية البنوية التكوينية بدءاً بالبحث عن المرجعيات الفلسفية مروراً بالمنهج التكويني في الخطاب النقدي الغربي ووصولاً إلى القراءات النقدية العربية. وقد اتضحت خطة البحث أن يكون البدء برصد المرجعية الفلسفية والأسلوبية التي أطرت النظرية البنوية كما وصلت صياغتها عند كوسمان غولدمان.

وما هو مؤكد أن البنوية التكوينية تمتد بأصولها إلى فلسفتين هما الفلسفة المثالية، والفلسفة الوضعية، باعتبار أن النظرية البنوية انطلقت في قراءتها من البحث عن اللوغوس أو المكون الباني لتتجه إلى تفسير البنية السطحية أو التشكيل التعبيري الفاعل خلف هذا المكون أو هذه الرؤية. من أجل ذلك ركزنا قراءتنا على هاتين الفلسفتين، فضلاً عما توصلت إليه الأبحاث في الدراسات الأسلوبية وخاصة الأسلوبية المثالية والأسلوبية التكوينية.

انطلقت من الفلسفة المثالية الأفلاطونية باعتبارها الفلسفة التي قالت بأسبقية الوعي على المادة التي نريد بها الشكل. ومن هنا كان عالم المثل هو العالم الأصل الذي يتماثل مع العالم الطبيعي القائم على التقليد. فالفلسفة المثالية الأفلاطونية هي الفكرة الأولى التي قالت بالمكون الباني. ثم وقفنا عند فلسفة أرسطو فكشفنا عن مفهومه للمحاكاة الذي ينسجم مع الطرح النظري للبنوية التكوينية، لمفهوم الفن الشعري عند أرسطو هو تعبير عن موقف لا يمكن أن يقع، وما يمكن أن يقع هو تعبير عن رؤية للعالم كما سترى ذلك عند ك. غولدمان.

إن الحديث عن الفلسفة المثالية باعتبارها مرجعاً نظرياً من مرجعيات المنهج البنوي التكويني لن تكتمل حلقته دون الإشارة إلى الفلسفة المثالية الغربية عند ديكارت وكاظم وهيجل التي تلتخص في أن الحقيقة لها وجود ذهني قادر على أن تتحقق في الواقع. وامتص رواد النظرية التكوينية هذه الفلسفة، حيث ظهر تأثيرها على مستوى المقولات الكبرى للمنهج التكويني كما سيتبين لنا ذلك لاحقاً.

وكان ولا بد أن نعرض إلى الفلسفة الوضعية التي تكتمل بها الثنائية المناقضة التي تعبر عن الصراع الدائم بين المثالي / الميتافيزيقي والوضعي / التجريبي. لتتأثر الفلسفة الوضعية انعطاف الفن نحو الواقع، وأصبح يهتم بما هو واقعي وتجريبي، وامتص النقد هذه الفلسفة، فأضحت قوانينه تماثل قوانين العلوم التجريبية، وبمظهر هذه الفلسفة في المنهج البنوي التكويني في اهتمامها بتفسير ما هو معلوم للوصول إلى ما هو مجهول.

الوحي سبق في الوجود من المادة... وشعير آخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل»⁽¹⁾.

وإذا كان الفن والإبداع في نظر أفلاطون قائما على المحاكاة والتقليد، فمعنى ذلك أن عالم المثل يشكل للمقابل، وهذه الفلسفة تقرّبنا من النظرية التكوينية التي ترى بوجود تماثل بين البنية الدلالة العميقة وبين الواقع التاريخي والسياسي والاجتماعي. وهذا ما نقول به المثالية الجمالية التي تصر على أن الفن تعبير عن مثل أعلى، لا ((المثالية في عالم الجمال مقابلة للواقعية، وتطلق على المذاهب التي تقرّر أن هدف الفن ليس مجرد محاكاة للطبيعة. وإنما هو تعبير عن مثل أعلى، أي تمثيل لطبيعة خيالية موافقة لمنازع الفكر... وجميع أنواع الفن محتاجة إلى تصور المثل العليا ولكن بدرجات متفاوتة، وما نسميه واقعية ليس في أغلب الأحيان إلا مثالية بشعة))⁽²⁾.

إن فكرة البنية العميقة الدالة أورؤية العالم لدى غولدمان في علاقتها بين أنواع أخرى من البنى التكوينية من أجل فهم أعمق للحقائق الاجتماعية للسلوك الإنساني المشخص، ما هي إلا انعكاس للفلسفة المثالية التي اعتبرت عالم المثل هو المكون الباني للعالم الطبيعي الذي يحاكيها. وإن الحقيقة عند أفلاطون تكون في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، وهو الوجود الحقيقي، ولكن لا ندرك إلا أشكالها الحسية التي هي في الواقع سوى خيالات لعالم المثل»⁽³⁾.

ويبقى الحديث دون معنى إذا لم نلق الضوء على رأي أرسطو بوصفه مرجعا من المراجع الأساسية للمنهج البنيوي التكويني. إن نظرية أرسطو في المحاكاة تفسر لفكرة الما قبل والمابعد، فالمحاكاة هي التعبير السطحي للبنية العميقة الدالة. فالشكل الشعري محاكاة لفعل الشخصية (المكون الباني). فالإبداع - من منظور أرسطو - بوصفه شكلا (المابعد) نتيجة طبيعية للمقابل. لذا فإن أرسطو لا يقيم فرقا في إقامة علاقة المشابهة بين الكائن الحي والكائن المصنوع. فالكائن المصنوع أو المحاكى يباشره وكأنه كائن طبيعي أو حي»⁽⁴⁾.

ويبدو لي أن رأي أرسطو في هذه المسألة (المحاكاة) أكثر جلاء ودقة من رأي أستاذه أفلاطون. لمفهوم الشعر عند أرسطو تعبير عن رؤية وعن موقف ليس لما وقع، إنما لما يمكن أن يقع. لذا فإن الشعر يبقى أوفر حظ من الفلسفة، لأنه يهتم بما هو كلي، وأسمى من التاريخ لاهتمامه بالجزئي. يقول أرسطو: ((وواضح مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رؤية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن

(1) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب: 18-19

(2) جبل صليبا، المعجم الفلسفي: 339

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 23

(4) أحمد الجوف، بحوث في الشعرية مفاهيم والمجاهات: 45

وكان ولا بد أن نشير إلى تأثير الأسلوبية وخاصة المثالية منها والتكوينية في المنهج البنوي التكويني، وسوف يتضح كيف أن الأسلوبية المثالية كان لها حضور واضح في المنهج التكويني حين اعتبره الحدس أساس الإدراك، وهو شكل من أشكال المعرفة. فالذهن ليس له حدس إلا حين يشكل ويعبر. فكل جمالي يتطوي على ذات أنتجته. وكان لهذه الفلسفة المثالية تأثير على نظرية أسيبنزور الأسلوبية المثالية التي طورت بدورها الدراسات الأسلوبية، وإلى سيوري يرجع الفصل في البحث عن المكون الباني لأوروية العالم التي تقع خلف الشكل. ومن هذا الباب بينت تأثير الأسلوبية المثالية على البنوية التكوينية. ثم جاءت الأسلوبية النسبية التي وطدت الطريق للبنوية التكوينية من خلال من إثارتها لرؤية المؤلف الخاصة للعالم.

أولاً: في الأساس الفلسفية للنظرية البنوية التكوينية

ترتكز هذه الجزئية حول مسألة أساسية تتعلق بالنش عن الأصول النظرية للبنوية التكوينية. وقد اقتضت الخطوة المنهجية البحث عن الجذور الفلسفية التي تمتد إلى فلسفة الماقبل وأعني بها المثالية وفلسفة المابعد وهي الوضعية. وكانت انطلاقتنا من الجذور لسبب بسيط يكمن في أن المنهج التكويني لا يستقيم فهمه دون معرفة اللوغوس التكويني، أو المكون الباني الذي كان وراء ظهور هذا الشكل التعبيري أو ذلك. ويات من الضروري أن نرجع إلى الجذور الفلسفية للبحث عن الأنظمة المعرفية التي أسهمت في صياغة النظرية البنوية التكوينية. ومن هذه المرجعيات الفكرية نتج صوب الأسلوبية التأسيسية باعتبارها تجسد، أيضاً، المدرسة الأسلوبية المثالية الألمانية والتي تفرعت عنها الأسلوبية النفسية الاجتماعية التي قالت برؤية المؤلف الخاصة للعالم، والأسلوبية الأدبية التي نادى بعلاقة الفن بالشكل الأدبي، وأشارت إلى أن خلف الشكل الأدبي رؤية العالم. هذه هي الخطوط العريضة التي سأقوم بدراستها وتحليلها لفهم الصياغات النظرية التي أطرت المنهج البنوي التكويني.

جاءت البنوية التكوينية تطورا طبيعيا لتتاج فكري يعود إلى الفلسفة المثالية، من أفلاطون وأرسطو وصولا إلى ديكارت وكانط وميجل. تجسد الفلسفة المثالية بعدي الماقبل في النظرية التكوينية، أي باعتبار أن الماقبل هو الذي ينشئ المابعد، فالبنية العميقة الدالة هي التي تحدد السطح أو الشكل التعبيري. وتعد الفلسفة المثالية الأفلاطونية إحدى الأسس النظرية للبنوية التكوينية، فهي الفلسفة التي قالت بأسبقية الوعي على المادة، باعتبار أن الوعي هو المكون الباني للمادة أو الشكل. ومن هنا كان عالم المثل هو العالم الأصيل الذي يتماثل مع العالم الطبيعي القائم على التقليد. معنى ذلك أن فكرة المكون الباني تجسد جذورها وامتداداتها في الفلسفة المثالية الأفلاطونية التي ترى أن الفنون قائمة على التقليد (محاكاة المحاكاة)، و(أن

أما كانط (1724-1804)، فقد استفد الفلسفة التجريبية التي اعتبرت أن إدراك الحقيقة / المعنى، يكون من خلال ملاحظة التجربة للبرهنة على قواعد العقل. فالعقل يملك من القدرة على إدراك الحقيقة / المعنى ما لم تمثلها التجربة والملاحظة. ((ومن هذا المنطلق بين كانط فلسفته المتعالية... (التي) لا تنكر الأشياء كذرات يمكن إدراكها، بل أعطاها حق الوجود والاستقلال، وهو بذلك استطاع أن يعيد التوازن بين العقل والتجربة... بل أصبح كلاهما واحدا، التجربة تدرك داخل العقل))⁽¹⁾. إن فلسفة كانط تخضع بقوة في روح المنهج البنوي التكويني، إذ تبرز فاعليتها كفلسفة جاءت لتحقيق التوازن المفقود بين الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية وتمثلت النظرية البنوية التكوينية حينما أكدت حرصها على جدلية الرؤية والأداة أو البنية الدالة والشكل التعبيري. وما يؤكد تأثير الفلسفة الكانطية على المنهج التكويني، أن غولدمان نفسه سبق له أن ألف كتابا عن كانط⁽²⁾.

وجاء هيجل (1770-1831) بفلسفة الجدل، وقد جعل الفلسفة المثالية أكثر صلابة من ذي قبل. وقال مبدأ مركزية مرجعة الذات الإنسانية في إدراك الحقيقة. وهذا مبدأ أقر به ديكارت وكانط من قبل، ومكنه مبدأ الجدل من تحقيق حرية الذات التي سجنها داخل النسق (العقل)، فتحولت الذات الماقبل إلى التقيض، وهو الموضوع (المابعد). ((إن الكوجيطو الديكارتي أو الذات المتعالية عند كانط أو النسق الميجلي، ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفة الصراع بين قطبي الشك / اليقين أو الداخِل / الخارج، فمن الطبيعة (الخارج)... إلى العقل (الداخِل)، وهذا يدل على تعاسة الذات الإنسانية (...). إذ من السجين الميكانيكي الرياضي، إلى سجين العقل، مع أن كلا المشروعين قام على مبدأ الذات، فأين هي حريتهما؟

أكد هيجل على أن الحقيقة لها وجود ذهني لكنها قادرة على أن تتحقق في الواقع عن طريق وجود عدد المعالم، وفي هذه الحالة تصبح الحقيقة جملة. فالبدأ المثالي في فلسفة هيجل يتجلى في الوجود الذهني للحقيقة الذي يعد المكون الباني الذي يتحقق عن طريق الشكل الذي تختاره الحقيقة لنفسها، وهنا يتجسد المابعد. إن لفلسفة هيجل تمتد إلى فلسفة أفلاطون في اعتدادهما بأن للفكرة وجودا مستقلا. وقد تتحقق هذه الفكرة نظريا في العلوم، أو عن طريق محس في الفن، أي في شكل جمالي. والفن هو الدرجة الضرورية للمعرفة⁽³⁾.

يرفض هيجل أن تكون المحاكاة، كما تمثلتها الفلسفة الإغريقية، مجرد نقل حرفي للواقع أو مجرد انعكاس له. فإذا كانت على هذا المفهوم فمعناه أنها حرمت الفن من حريته. ومن هنا فإن المحاكاة من منظور هيجل ليست هي هدف الفن. وإذا كانت على هذا التصور فإنها تفقد قدرتها على التعبير لأن يقى أسير

(1) م. س: 57

(2) عنوانه الإنسان والمجموعة والعالم في فلسفة إيمانويل كانط. دراسة في تاريخ الباليك، عام 1945

(3) م. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 311

يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً. بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أولر حفظاً من الفلسفة وأسمى من مقامها من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلبي، بينما التاريخ يروي الجزئي⁽¹⁾.

وقد رفض بول ريكور أن تكون المحاكاة مجرد نقل أو استنساخ للطبيعة أو نقل لمظاهرها، إنما هي تغلغل في كنه وعشق الأشياء. فيقول: ((إن لمادنا في ترجمة ميمزيس Mimesis بدعاً محاكاة توجب علينا أن نفهم من ذلك كل ما يخالف واقع موجوداً سبقاً والحديث عن تقليد خلاقي. وأما إذا ترجمنا اللفظة بـ"تمثيل" نعين علينا ألا نعي بذلك نوعاً من الحضور المزدوج على نحو ما نتصوره من المحاكاة الأفلاطونية، وإنما قطعاً نشرع فضاء الخيال. فصانع الكلمات لا ينتج أشياء، وإنما أشياء أشياء، إنه يخترع ما يشبه (Du comme-Si) وبهذا المعنى يكون المصطلح الأرسطي راية لهذا الانفصال الذي يؤسس أدبية الأثر بحسب العبارة المستخدمة عندنا اليوم⁽²⁾.

إن الفلسفة المثالية هي النظر المقابل للفلسفة الوضعية، وهي من أبرز الفلفيات التي اعتمدت عليها البنية التكوينية لتوجيه قراءتها للبحث عن المكون الباني للتكوين⁽³⁾ ((فاللغوس عند أفلاطون وأرسطو هو الكلام والخطاب الذي يعمل على توجيه الإنسان توجيهها سليماً لإدراك الحقيقة⁽⁴⁾)). إن فكرة الحقيقة في الفلسفة المثالية توجد داخل العقل، وفي هذه الفلسفة تحضر ثنائية الداخل / الخارج، وليس بإمكان أي باحث إذا ذكر الفلسفة المثالية الغربية أن يستغني عن الكوجيطو الديكارتي أو التأملي الكانطي أو ألتق الميجلي. فقد افترن اسم ديكارت (1596-1650) بالفلسفة المثالية، وهو مؤسس الكوجيطو (الذات المفكرة) [أن أفكر أنا موجود] ((فالإنسان عند ديكارت ذات وبدن، وحتى يحقق الإنسان مآرب الوصول إلى الحقيقة / المعنى، عليه أن يفصل الذات عن البدن⁽⁴⁾)). إن الذات التي يشير إليها ديكارت هي المكون الباني أو اللوغوس التكويني الذي يخترع وراء السطح أو البدن كما اصطلاح عليه. وحينما نتأمل مقولة ديكارت [أنا أفكر أنا موجود]، إننا نجد تحتل رؤية البنية التكوينية، فالتفكير الذي يشير إليه الفيلسوف ديكارت هو المكون الباني أو البنية العميقة الدالة، وأما مدلول الوجود فهو السطح الذي أنتجته البنية الدالة، ومن هنا نكون أمام ثنائية الداخل / الخارج أي أمام اللوغوس والخطاب.

(1) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي: 26

(2) Paul Ricoeur, Temps et récit. 78.

(3) عبد الفتى بارة، المسارات الإستمولوجية للبنية، فصول، ع: 54، صيف 2004: 56

(4) م. س: 56

الفلسفة إلى فرانيس يكون (1561-1626)، وعد مؤسس هذه الفلسفة وواضح الاسم الذي سميت به في القرن السابع عشر^(١) وكان ذلك في كتابه (في المبادئ والأصول) الذي ألفه عام 1623 والذي ورد فيه مصطلح 'وضعي' الذي أراد به الحقائق التي يجب نقلها بصدق الخبرة. وأصبح مصطلح 'وضعي' يطلق على مناهج العلوم الطبيعية لاعتمادها على الملاحظة والتجربة.

رجاء سان سيمون، - بعد يكون - وهو فيلسوف فرنسي اشتراكي النزعة، وأطلق مصطلح 'وضعي' على المعلوم القائمة والحافضة للملاحظة والتحليل، وهذا في مؤلفه (في علوم الإنسان) سنة (1813). وعلى يد أغست كونت (1798-1857) تم التأسيس الفعلي للفلسفة الوضعية التي ظهرت في كتابه (محاضرات في الفلسفة الوضعية) ونادى بضرورة قيام دين جديد يقوم على عبادة الإنسانية، تحمل عمل عبادة الله - سبحانه وتعالى - في الأديان الساوية.

زحفت الفلسفة الوضعية من فرنسا إلى إنجلترا، وأنشئت حولها جمعيات تركز على البقية في الظواهر التجريبية، وتنكر وجود معرفة مطلقة، وتقول هذه الفلسفة بأن التقدم بدأ في العلوم الطبيعية وتنقل إلى المعلوم الاجتماعية، وأن العقل البشري يتقدم من المرحلة اللاهوتية إلى المرحلة الميتافيزيقية لكي يصل في النهاية إلى المرحلة النهائية وهي المرحلة الوضعية. وقد قسم كينيز 'Leibniz' حقائق العقل قسمان، حقائق أبدية، وهي مطلقة وضرورية، أي أن معارضتها تنفسي إلى التناقض. وقسم يمكن تسميته بالحقائق الوضعية، لأنها قوانين أراد الله أن يهبها للطبيعة.... وتدرك هذه القوانين بالتجربة، أي بطريقة بعدية، أو بالعقل، أي بطريقة قبلية^(١).

ويرى 'جبل صلياً' (في المعجم الفلسفي) أن مفهوم 'الوضعي' مرادف للحقيقي والتجريبي. وهو المفهوم الذي ذهب إليه أغست كونت ((إن لفظ 'الوضعي' يدل على الحقيقة المقابل للوهمي، وهو موافق من هذه الناحية للروح الفلسفية الجديدة، وهي الروح التي تتميز بارتباطها الدائم بالبحوث التي يستطيع عقلنا أن يضطلع بها))⁽²⁾.

وبتأثير الفلسفة الوضعية 'Positivisme' انعطفت الفن نحو الواقع، وأضحى يهتم بكل ما هو واقعي وتجريبي، فالفكر لا يستطيع أن يتخلص من الخطأ إلا بعكوفه الدائم على التجربة، ويتخلص من كل أفكاره الذاتية. وفي هذا الصدد يقول: 'كاستانياري Castagnary' ((على رسام عصرنا أن يمجيا حياتنا قيما لما من عادات وأفكار خاصة بها، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصر عليها نتيجة لنظرة في أمور مجتمعا،

(١)

(١)

(٢)

جبل صلياً، المعجم الفلسفي، ج، 2: 577

Auguste Comte, Discours sur l'esprit positif، تولا، جبل صلياً: 577

الحرفية. و((حين يزعم الزاعمون أن المحاكاة تمثل هدفا، وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد أمين لما هو موجود أصلا، فلنما يضعون الذاكرة في أساس الإنتاج الفني. وهذا معناه حرمان الفن من حريته، من قدرته على التعبير عن الجمال))⁽¹⁾.

إن المحاكاة في المتصور الميجلي تعد الآلية بين الماقبل والمابعد، والعلاقة بينهما علاقة تناظرية فالماقبل هو الفاعل الذي يظهر المابعد وهو الماقبل أو الشكل التعبيري، والمحاكاة تقوم بدور التجسيد للعكون الباني دون أن يكون ذلك انعكاسا حريا أو آليا. ولو بقي الفن في مستوى الانعكاس الآلي، لبقى دون مستوى الطبيعة، وسيكون أشبه بدودة تمهد وتكد لنظامي فلا⁽²⁾.

ورث الفكر النقدي الغربي الثنائية المتناقضة (الماقبل / المابعد)، ثنائية تعبر عن صراع دائم بين الميتافيزيقي والتجريبي. ولذا يمكن اعتبار البنيوية التكوينية الابن الشرعي لثنائية ألدخل / الخارج التي جسدتها الفلسفة المثالية (الماقبل) والفلسفة الوضعية (المابعد). فركزت على الماقبل باعتباره اللوغوس التكويني، وعلى النسق اللغوي، باعتباره تمجيدا لـ (المابعد)، أي اليقين الموضوعي. وإن ما يحمده الباحث اليوم في النقد الأدبي من شك أو يقين ما هو إلا تمجيد للفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية. فـ ((فاللغة لا تقول الأشياء، ولكنها تقول رواها للأشياء. وهذا يعني أنها لا تعكسها، ولا تنعكس فيها. فاللغة ليست مرآة، وكذلك حال الأشياء.. ليس في اللغة سوى اللغة))⁽³⁾.

استطاع غولدمان أن يمتص الفكر الميجلي، كما امتصه لوكاتش قبله، حيث ظهر تأثير ميجل في النظرية الروائية كما أثر في البنيوية. وبرز تأثيره أيضا في غولدمان على مستوى المفولات الكبرى أذكر منها مقولة الشمولية التي قادت غولدمان إلى تكوين نظرة تحليلية عن الطبقات والفئات الاجتماعية، وإلى تجلي ((التاريخ من خلالها في غاية الوضوح والتجديد من حيث هو تسلسل للنشاط السوسولوجي))⁽⁴⁾.

لا يستقيم الحديث عن الفلسفة العقلية المثالية (الماقبل) بوصفها إحدى الأصول المحجوبة للمنهج البنيوي التكويني ما لم نخرج على الفلسفة الوضعية في الفكر الفلسفي الغربي، التي تعود إلى القرن السادس عشر حين كانت الكنيسة تقهر الإنسان / المفكر وتصادر كل متوجه الفكري والعلمي⁽⁵⁾ ترجع أصول الفلسفة الوضعية إلى المذهب الوضعي الذي يرى أن المعرفة اليقينية هي معرفة الظواهر التي تقوم على الوقائع التجريبية. ويتطوي هذا المذهب على وجود معرفة تتجاوز التجربة الحسية. وترجع امتدادات هذا

(1) ميجل، المدخل إلى علم فكرة الجمال، ترو جورج طرايشي: 40

(2) م. س: 40

(3) عبد الغني بارة، المسارات الإستمولوجية للبنيوية (قراءة في الأصول المعرفية)، فصول، ع. 64، صيف 2004

(4) مقالات ضد البنيوية، ترو، إبراهيم خليل: 39

(5) عبد الغني بارة، المسارات الإستمولوجية للبنيوية، مجلة فصول، ع. 64، صيف 2004: 54

لا يمكن للباحث أن يمثل الأسلوبية المثالية ما لم نرجع إلى الفلسفة المثالية التي كانت وراء هذا الاتجاه، الأسلوبية الذي أثر بدوره في النبوية التكوينية. وإذا كان الفيلسوف الألماني هيجل (1770-1831) امتدادا لفلسفة كانتف المثالية، فإن الفيلسوف الإيطالي بئدتو كروتشي (1866-1952) يعد هو الآخر امتدادا للفلسفة المثالية الهيجلية، إذ كان على وفاق معها في تمثله نزعة الصباغة التعبيرية 'Expressionnisme' في فلسفة الجمال، ((وعنده أن الفكر أربعة أنواع من النشاط: النوع الأول منها الحدس 'Intuition'... وهو موضوع الجمال، والنوع الثاني هو فوق الفكر على ما هو كوني، وتوحيده مع الوعي الفردي، وهو عملية الإدراك... والتوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر، و يقابله الجانب العملي، جانب الإرادة -... - لأنها إرادة تتعلق بما هو فردي...، وإما إرادة عامة إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التي تتجاوزها في غايتها))⁽¹⁾.

تولي فلسفة بئدتو كروتشي أهمية للحدس، لأنه يساعد بقوته في السيطرة على الاضطراب الذي تعرض له، و حينما تتحقق السيطرة، يكون التعبير وجمال التعبير، وبالتالي فليس الفن عاكسة للطبيعة، بل إنه خلق وتجاوز. وضعف الحدس يضر بالشكل والتعبير، لذا اعتبر بئتو الحدس ((شكلا من أشكال المعرفة البشرية، إلى جانب المعرفة العقلية المنطقية))⁽²⁾.

وتكشف فلسفة بئتو أن الحدس أساس الإدراك، وهو ينهض في المعرفة على الفن، ((فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويميز، وإن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدي أبدا إلى الجمع بينهما))⁽³⁾. وما يستوقفنا في هذا السياق هو تأثير فلسفة بئتو المثالية على نظرية آسيتزو الأسلوبية، وبالأخص مسألة عدم التفريق بين اللفظ والمعنى، والشكل والمضمون، مع إعطاء أهمية للشكل⁽⁴⁾، ((ومن المسائل الأكثر طرحا في علم الجمال تلك التي تعلقت بعلاقة المادة بالشكل. هل يكمن الحدث الجمالي في المضمون وحده، أم في الشكل وحده، أم فيهما معا (...). إن علينا دحض الفكرة القائلة بأن الحدث الجمالي يتمثل في المضمون وحده (أعني مجرد الانطباعات)، وكذلك دحض الفكرة الأخرى القائلة بإلحاق الشكل بالمضمون، أعني الانطباعات مع العبارات. إن النشاط التعبيري في الحدث الجمالي لا يضاف إلى حدث الانطباعات، وإنما تكون هذه الانطباعات منضجة ومشكلة بواسطة الحدث التعبيري. فالانطباعات تتجلى

(1) م. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 313-314

(2) عبد الله حوله، الأسلوبية المثالية أو الشوية، نصول، م 5، ع 1، أكتوبر- ديسمبر، 1984: 84

(3) م. س: 84

(4) م. س: 84

فبردها ثانية إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا، والا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأنا موضوعه، فالفن تعبير عن ذات أنفسنا من أجل أنفسنا⁽¹⁾

وإذا كان للفلسفة الوضعية تأثير على الفن والأدب، فقد كان لها حضور في النقد الأدبي أيضا، الأمر الذي دفع النقاد الذين امتصوا هذه الفلسفة أن يضطلعوا للأدب قوانين، تماثل قوانين العلوم الطبيعية والتجريبية. فأضحى الناقد أدبيا عالما في الآن نفسه. ومن مظهرات الفلسفة الوضعية في النقد الأدبي ظهور نقاد كثيرين من أمثال سانت بييف "Saint Beuve" (1804-1869) الذي ((دعا لدراسة الأدباء من حيث خصائصهم الجنسية وحياتهم المادية والعقلية والحلقة والعائلية، وأذرائهم وعاداتهم وآرائهم، ثم تربيهم في (فصائل) يرتبط كل منها بملاح مشتركة⁽²⁾)). ومثل هذا التوجه يؤكد على تأثير الفلسفة الوضعية في الفعل النقدي الذي أضحي أقرب إلى التاريخ الطبيعي للأدب. ونتيجة تأثير هذه الفلسفة الوضعية ظهر هيبوليت تين "H. Taine" (1828-1893) الذي جعل من آراء أستاذه سانت بييف قوانين تقوم على الجنسية، وحاول تفسير الأدب من خلال معادلة لها مؤثرات ثلاثة هي: الجنس والبيئة والمصر. أما برونيتير Brunetiere (1849-1906) فقد لخص تأثير الفلسفة الوضعية في آرائه النقدية التي أنتجت نظريته المعروفة [النشوء والإرتقاء] التي ترى تطور الأعمال الأدبية يخضع لتأثير عوامل البيئة والمصر والوراثة الاجتماعية للكاتب.

وبتأثير الفلسفة الوضعية تواصلت المدارس والإتجاهات النقدية في الظهور وخاصة التي حاولت تفسير الإبداع عن طريق وضع قوانين تشبه القوانين العلمية، ومنها الشكلانية والفرويدية والوجودية الثانية، وهكذا ظهرت مناهج نقدية حاولت أن تقارب الإبداع من خلال ظواهره الواقعية بربط بعضها ببعض. ومن هنا جاء التفسير الوضعي ليعاين ظواهر الأشياء لا طبائعها وأسبابها أي أن التفسير الوضعي يهتم بالمابعد، لأنه يحاول إدراك ما هو ظاهر وواقع. لذلك كانت البنية الشكلية منهج المابعد لأنه يقوم بقراءة ما هو ظاهر ومسطحي من البنى. فغاية البنية السمي للكشف عن العلاقات والقوانين التي تربط عناصر البنية بعضها ببعض، فلا تنصرف للبحث عن اللوغوس التكويني أو عن الأسباب الباطنية للأشياء. وإذا حاولنا إيجاد نقطة التقاطع بين الفلسفة المثالية (المقابل) والفلسفة الوضعية (المابعد)، فإننا نثبن أن الفلسفتين حاضرتان في آن واحد في المنهج البنوي التكويني، باعتبار أن هذا المنهج يسمى إلى تحقيق الصلة بين الرؤية والتشكيل، أي بين المقابل الذي يتمثل في الفاعل أو المكون الباني، والمابعد الذي يتجسد في القابل أو الشكل التعبيري أو السطح. وهكذا فإن المنهج التكويني ينزل هاتين الفلسفتين.

(1) نقلا عن، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: 330-331

(2) محمد حافظ دباب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظري، مجلة فصول، 4، ع1، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر،

والإلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية⁽¹⁾، التي حددها هنري مودير في كتابه (سبولوجية الأسلوب)

قام علم نفس الأساليب - عند هنري مودير - على ((مفاضلة للكائن الداخلي (أي الكاتب الضمني))⁽²⁾ انطلاقاً من الأنماط الخمسة التي اعتبرها أنماطاً جوهرية. للانا العميقة والمكونات الكبرى للطبع⁽³⁾، حيث أضحي الكاتب الضمني أو الكاتب الداخلي كما سماه مودير هو المكون الباني أو البنية العميقة المكونة للشكل الإبداعي. وهذه الأنماط التي جاءت في كتاب مودير تعابير أسلوبية تتناسب معها. فالتغيرات الأسلوبية (الشكل الأدبي) هي في الأصل متغيرات على مستوى النفس الإنسانية. فالكشف عن نظام الأسلوب هو كشف عن الأنماط التي انطلق منها الكاتب، وبالتالي فإن ((رؤية الكاتب للعالم فتظهر في نظام المقصود، كما تظهر في شكل أفكار الموضوعات))⁽⁴⁾. إن النتائج التي توصلت إليها الأسلوبية النفسية كما أشرنا، أفادت دراسة العمل الإبداعي دراسة تكوينية، بل إن كل ذلك يشكل ((الطموح في بناء نموذج تكويني للأساليب له ما يبرره⁽⁵⁾.

ثانياً، البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي الغربي

نعالج في هذه الجزئية المرتكزات والمبادئ النظرية للبنيوية التكوينية من خلال جهود أبرز أعلامها، عاودا ربط هذه المرتكزات بمرجعياتها الفلسفية التي تناولناها في الجزئية السابقة، والتركيز على المفاهيم والمصطلحات والمنجزات الأساسية للنظرية التكوينية بدءاً بكتاب (الروح والأشكال L'âme et les forme) لجورج لوكاتش الذي يتوفر على أهم المرتكزات النظرية، بوصفه الكتاب الأساسي الذي يجسد تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية، من جهة، ومن جهة ثانية يعد مرجعاً مباشراً للنظرية التكوينية كما وصلت عند غولدمان في صياغتها النهائية. وسوف يتضح لنا التواصل بين لوكاتش وكوسيان غولدمان على مستوى المنهج والمقولات، والتي مكنت هذا الأخير من صياغة منهجه. ومن هذه مقولات: البنية الدالة والكلية والرؤية المأساوية والوعي القائم والوعي الممكن، والتماثل.

ظهر تأثير الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية في أبحاث وكتابات أعلام النظرية البنيوية التكوينية، ويمكننا أن نبين ذلك في الإنجازات الفكرية والنقدية التي كتبها جورج لوكاتش والتي تمظهرت فيها الثنائية

(1) أحمد درويش، الأسلوبية والأسلوب، مجلة نضول، م5، ع1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، 1984: 66

(2) بير جيرود، الأسلوبية، تر، منذر عياشي: 91

(3) م. م، ص: 91

(4) م. م، ص: 93

(5) م. م، ص: 94

في العبارة كما يتجلى الماء وقد وضع في المصفاة هو نفسه وغيره معا من الجانب الآخر من تلك المصفاة. إن الحدث الجمالي من هذه الناحية شكل. ولا شيء آخر غير الشكل⁽¹⁾.

بينبير جيرو P. Gierulac أن أسلوبية كير سبيترز de Spitzer الأدبية المثالية. كانت مساهمة تطور الدراسات الأسلوبية في الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت على يد آداماسو الونسو وسيوري. وهاتزفيلد. وكان آداماسو قد ميز ستة أنواع من القواعد ملحا على السمة الحديثة للتأويل. أما سيوري فإليه يرجع الفضل في البحث عن المكون الباني للشكل. وعن رؤية العالم للكاتب والتي تقع خلف الشكل. ومن هذا البحث تأثر غولدمان، إذ أضفى بهتم بالبحث عن الرؤية التراثية خلف الشكل، وما هذه الخطوة إلا تجسيدا للفكرة الفلسفية الديكارتية المعروفة (أنا أفكر إذن أنا موجود). فالتفكير يمثل أساسا في المكون الباني. في البنية العميقة (المقابل) والوجود يكمن في الشكل أو السطح (المابعد).

وانطلاقا من هذه المفولة صاغ غولدمان رؤية العالم بتأثير من سيوري. يقول بينبير جيرو ((وأما لوميان غولدمان، وتأثير من سيوري صمم نموذجاً لرؤية العالم معبرا عنه في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، والجمالية. فالتوازن والتأرجح لعبارة (أنا أفكر إذا أنا موجود) مثلا، كل هذا يعبر تعبيرا رائعا عن التفاؤل و التوازن في فلسفة ديكرت)).⁽²⁾

وكان له هاتزفيلد الفضل في إرساء فكرة أساسية في الأسلوبية المثالية مفادها أنه يختفي وراء كل عمل إبداعي مكونه الباني. ((وكان يرى أن الهندسة والرسم والأدب، عبارة عن أدوات مختلفة للتعبير عن الوضع التاريخي ذاته والذي تتطور معه الأساليب بشكل متساوق)).⁽³⁾

وكانت الأسلوبية المثالية منشغلة بالبحث عن إجابة للسؤال التقليدي [كيف] أي البحث عن شكل للعمل الإبداعي، أو قل يربط النصوص الأدبية. أما الأسلوبية التأسيسية أو التكوينية Stylistique Génétique اعتنت بالبحث عن الإجابة عن السؤال الجوهر [من أين] و[لماذا] أي بالبحث عن المكون الباني.

إن الأسلوبية التأسيسية (التكوينية) بوصفها اتجاها أسلوبيا يسعى للبحث عن المنطلقات العامة للعمل الأدبي، أي البحث عن رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه. واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل ألسنا العميق وهي ((القوة والإيقاع والرغبة والحكم

(1) Benedetto Croce: L'Esthétique comme science de l'expression et l'linguistique générale
تقلاعن عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو الشخصية، فصول، م 5 ع 1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984: 84

(2) بينبير جيرو، الأسلوبية، تر، منظر عياشي: 83

(3) م. س: 83

الحقيقي للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية. وليس الأفراد المنعزلين. غير أن المبدع الفردي هو جزء من الجماعة»⁽¹⁾.

أكد ك. غولدمان «غير ما مرة على أولوية مقولة الكل على الجزء عند ج. لوكاتش، وهي مقولة ماركسية الأصل أيضا. إن هذه المقولات تزيل من الأذهان الفكرة التي لصقت بالماركسية من أنها تفضل الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ، وهذا غير صحيح. فـ ((ليست أولوية الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ هي التي تميز بطريقة حاسمة الماركسية عن العالم البرجوازي، بل وجهة النظر الكلية، مقولة الكلية، والأولوية الشاملة والحاسمة للكل على الأجزاء، هي التي تشكل بالذات جوهر المنهج الذي أخذه ماركس عن هيجل، وحوله، بحيث جعل منه الأساس الأصل لعلم جديد تماما... إن أهمية مقولة الكلية هي حامل المبدأ الثوري في العلم))»⁽²⁾.

وفي سياق البحث عن أصل مقولاته ومفاهيم منهجه التكويني، بين ك. غولدمان أن كائنت - بلا منازع - فيلسوف الرؤية المأساوية، فإنه يرجع الفضل في تحديد الأطر والمرجعيات الفكرية لهذا المفهوم. ((إن كائنت في أوروبا مع باسكال وضمن مجال ما، فقط مع نيتشه هو فيلسوف الرؤية المأساوية للعالم. هذه الرؤية التي تمكن إحدى موضوعاتها الأساسية في استحالة الإنسان الكلية. والحال أنه ليس من شيء أكثر تناقضا من إبراز هذه الفلسفة بشكل عرضي منهجي يحقق بشكل كامل. لقد شعر باسكال الذي كان فنانا كبيرا، بهذه العثرة، ورغم نواياه الواعية في كتابة تبرير فإنه لم يكتمل أبدا... أفكاره))⁽³⁾.

أكد ك. غولدمان في الفقرة السابقة أن منهجه التكويني ليس من ابتكاره، إنه من صياغته من خلال ما توصل إليه الفكر الكائنتي والماركسي ذلك أن تصوره للرؤية المأساوية على سبيل المثال كان ثمرة قراءاته الفلسفية العميقة للفكر الكائنتي إلا أن فضله يكمن في إحياء هذه المقولات والمفاهيم من هذا الشراء المرجعي الفكري.

جاء ك. غولدمان بمشروعه البنيوي التكويني الذي كان ثمرة قراءاته الواعية للعديد من الأبحاث والدراسات الشاملة، منها ما يتعلق بأبحاث فلسفة لها صلة بالفكر الكائنتي والهيغلي والميدغاري فضلا عن الجدلية الماركسية، ومنها ما يتعلق بأبحاث تتصل بالرؤية السوسولوجية للرواية كأبحاث لوكاتش وروني جيرار وجورفيج وولتر وبين جامين وأدورنو وبانو فسكي وفرنكستال. ومن هؤلاء الإعلام تتجلى أهمية مشروع غولدمان إلى وصفه بأنه فلسفة شاملة، لأن هدفه البحث عن منهج يتجاوز به سلبية النقد ((إلى استشراف إيجابية تسجها الجدلية القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدلية المثلثة لجوهر كل علم تكويني.

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du Roman: 16

(2) لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، تر: نادو ذكرى: 37

(3) م. س: 51

الفلسفة (المقابل والمابعد). ونستدل على ذلك بكتاب الروح والأشكال "l'âme et les formes" لجورج لوكاتش الذي رسخ فيه فكرة أساسية، وهي أن القيم بصفة عامة - وهنا يظهر تأثير الفلسفة المثالية - نعتزل على الأشكال - وهذا مجال الفلسفة الوضعية - ((إن الفكرة الأساسية للروح والأشكال التي تختزل في عنوانها أن القيم الروحية تتركز على عدد من الأشكال من البنى المتجانسة التي تسمح للروح الإنسانية أن تعبر عن مختلف إمكانياتها))⁽¹⁾.

إن البنيوية التكوينية هي ثمرة جهود فكرية متواصلة كان هاجسها البحث عن منهجية صارمة تقارب العلوم الإنسانية. وانطلاقاً من أبحاث جورج لوكاتش وجون يياجي أصبحت للبنيوية التكوينية منهجية صارمة⁽²⁾. وفي هذا السياق يرى جان ميشال بالمي ((أن إدخال ج. لوكاتش لمقولة الكلية الجدلية catégorie de totalité dialectique مكنته من أن يصبح الملمم الأول في كل بحث بنيوي... وهكذا فإن المنهجية التي أعدها غولدمان لمقاربة الأعمال الأدبية لا ينبغي أن تبقى محصورة في إطار سوسولوجيا الأدب، إنما ينبغي أن عّمس مجموع المقاربات التي تطبق على العلوم الإنسانية))⁽³⁾.

حينما كتب ج. لوكاتش الروح والأشكال كان تحت تأثير الفكر الكانطي في مقارنته لمسائل وقضايا الاستيعاق. وأهم ما يلفت الانتباه في هذه المرحلة هو إدراك لوكاتش لفكرة البنية الدالة Structure significative. انطلاقاً من هذا الموقف الكانطي المأساوي المتناقض لما هو جدلي، صاغ ج. لوكاتش فكرة بنية دالة أساسية جدلية⁽⁴⁾.

وتظهر تأثير المقولات الفلسفية (المثالية والوضعية) في فكر ك. غولدمان حينما اعتبر أن صياغة النظرية البنيوية التكوينية بمفاهيمها ومقولاتها الفكرية ترى ((أن الأدب والفلسفة هما في مستويات مختلفة تعبران عن وجهة نظر إلى العالم، وأن وجهات النظر إلى العالم، ليست وقائع فردية، بل وقائع اجتماعية))⁽⁵⁾. إن هذا المنظور الجديد لمفهوم الإبداع حصر دور المبدع في الصياغة الأدبية، أما الأصل في الإبداع فهو للجماعة. ومصدر الفكرة فلسفة هيغل الذي كان يؤمن دوماً أن الحقيقة تكمن في الكل. إن هلم الفكرة بناها ك. غولدمان حينما اعتبر أن الفاعل الحقيقي للإبداع الأدبي هو الجماعات لا الأفراد. وفي هلم السياق يقول: ((بالنسبة لنا، وفي ضوء الفكرة يكتب هيغل أن الحقيقة هي الكل Le tout، لأن الفاعل

Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines, : 324

Jean Michel Palmier, Goldmann vivant; Esthétique et marxisme, éd; 10/18: 181/

182

Ibid:181

Ibid: 114 / 115

⁽⁵⁾ يون سكاوي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، تر، م ميلا، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تالي جامعي

تتأني⁽¹⁾. ((إن البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان تتضمن بداة إيدوبولوجيا تصورا للعالم، هو بدون شك تصور المادية الجدلية والتاريخية، لكنها قبل كل شيء دليل منهجي لمقاربة التاج))⁽²⁾.

ولعل هذا التصور الذي اتخذته البنيوية التكوينية، هو السبب الذي جعلها تغطي بهذه النظرة والتقدير من قبل الباحثين والنقاد الغربيين، ومن بينهم: كوسيان غولدمان ويون باسكاوي وجاك لينهارت و'جياك دويو' و'جياك دوفينو' و'زيندلس' وغيرهم كثير من أعلام التكوين الأدبي 'Génétique littéraire' الذي أضفى اليوم تخصصا قائما بذاته في كبريات جامعات العالم.

إن الفرضية التي يتأسس عليها هذا المنهج بسيطة إن لم نقل فرضية طبيعية، لأنها تتماشى والسلوك البشري. ومزودى هذه الفرضية ((أن كل سلوك إنساني تقديم جواب دال على وضعية مطروحة، وعولة من خلال ذلك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل، هذه الفرضية مقبولة بالبداة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة))⁽³⁾. لكل سلوك أو إبداع أو فكر... له مكونه الباني أو يبنته العميقة الدالة، فأي إبداع إنساني هو بنية سطحية ساسها كوغوس تكويني' كان سببا في وجودها.

ويقترح غولدمان صيغتين تعتبران في تقديره من الصيغ الأساسية التي تحتزل مكونات المنهج التكويني وهما:

الصيغة الأولى: وهي الصيغة التي لخصها 'هيجل' في المقولة التالية ((هوية الفاعل والموضوع للفكرة: L " identité du sujet et de l' objet de la pensée)). حول هذه الصيغة يقول 'غولدمان: لقد بلغنا الطابع الجدري لهذه الصيغة، - وهي ثمرة ألتالية الميجلية التي تعتبر كل حقيقة هي الروح - التي عوضناها بصيغة أخرى مطابقة لموقفنا المادي الديالكتيكي، الذي يعتبر الفكر مظهرا هاما، ولكنه مظهر وحيد للحقيقة))⁽⁴⁾.

الصيغة الثانية: التي يراها 'غولدمان' صيغة ((أساسية لكل سوسولوجيا جدلية وتكوينية، وهي أن الأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي، تشكل محاولة تغيير الوضعية المعطاة في اتجاه إيجابي لمطامح الموضوع، مما يبين أن السلوك له صيغة دالة، وعلى الباحث أن يلقى الضوء عليه))⁽⁵⁾.

إن هاتين الصيغتين تكشفان وتحتزلان مكونات المنهج البنوي التكويني، واللذان تستجيان مع أهداف ((سوسولوجيا البنيوية التكوينية والثقالية التي أثمرت عن مجموع الأعمال المجسدة لمنهج إجرائي، لدراسة إيجابية للسلوكات الإنسانية - وبالأخص الإبداع الثقافي - والتي أجبرت مؤلفيها إلى الرجوع إلى

(1) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 43

(2) ١٠ م: 43

(3) ٢ م: 43

(4) ١٠ م: 44

(5) ٢ م: 44

فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤثر على ما ستكونه، أي بداية تبين يؤسس بنيات جديدة ويلقي البنيات القائمة. والبنوية التكوينية، في اعتبارها لكلية الظواهر وترابطها تنطلق من نقد الواقع القائم الناقص، من زاوية استحضار ما يتكون عبر الجدلية الحياتية⁽¹⁾.

يستفاد مما سبق أن مشروع غولدمان لا يهدف إلى استبدال منهج بمنهج، إنما الغرض منه إيجاد البديل الإيجابي انطلاقاً من رؤية الواقع ونقده من خلال هذا التماثل الشامل بين عالم الإبداع وعالم الواقع، ومن هنا تكمن أهمية هذا المشروع النقدي. وبعبارة أدق، إن ((البنوية التكوينية تسمى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علاقته بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكاملة وراء استمرار الحياة وتجديدها. مع البنوية التكوينية، لا يلغى ألفني لحساب الأيديولوجي، ولا يزل باسم فريدة متمنعة عن التحليل))⁽²⁾.

إن المستفاد من الأبحاث والدراسات المتصلة بسوسبولوجيا الأدب أو البنوية التكوينية، سواء تلك التي أنجزها لوكاتش أو غيره من الأعلام الذين بحثوا في هذا الفرع من السوسبولوجيا، تؤكد أن التفسير السوسبولوجي للأدب، هو البحث عن الواقع التاريخي والاجتماعي بواسطة التاج الفني، وهذا ما كشف عنه يون باسكاوي عند ما درس أبحاث 'غولدمان' ((إنه يعتبر 'غولدمان' أن التفسير السوسبولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني. مدقفاً بأن هذا التحليل لا يستغنى التاج، وأنه لا ينبغي في فهمنا أحياناً. إن التفسير السوسبولوجي لا يشمل إلا خطوة أولى ضرورية. والمهم هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في التاج الأدبي المدروس))⁽³⁾.

في ضوء هذا السياق يتجلى المنهج البنوي التكويني لا بوصفه مفتاحاً سحرياً لجميع المسائل المعروضة عليه، إنه أداة عمل تقتضي الممارسة والتجريب والمراجعة والتجديد، وهذا ما تمثله أحد أعلام هذا المنهج في قوله ((إن البنوية ككل منهج علمي ليست، في تصور 'غولدمان' مفتاحاً لكل شيء، بل منهجاً للعمل، منهجاً يتطلب أبحاثاً تجريبية طويلة مجراة بصبر: فهي ذاتها يتعين أن تتكامل وتراجع طيلة هذه البحوث))⁽⁴⁾. إن أي مشروع منهجي مثل البنوية التكوينية من طبيعته يقتضي المراجعة والتجديد والاستفادة من المناهج النقدية الأخرى والتكامل معها ومسايرتها، مما سيصنعه من التعامل مع الأعمال الإبداعية - مهما كان جنسها وعصرها - بمرور تامة دون إسقاط. ومن هنا، فإن البنوية التكوينية تتجاوز الأعمال الإبداعية لقراءة التاريخ والنقد والفكر والأيديولوجيا، فهي الدليل المنهجي لمقاربة أي حقل

(1) البنوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي، 8

(2) م. من: 7

(3) م. من: 42

(4) م. من: 42

مزدوجا، «إنه من جهة منهجية إيجابية في دراسة الأعمال الفلسفية والأدبية ومساهم مجموع محدد ودقيق لكتابات ورغم ثباتها، تظهر لنا ذات قرابة»⁽¹⁾

من هذا العرض التحليلي لحقيقة البنية التكوينية بوصفها منهجا نقديا، يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: ما طبيعة المشروع الغولدماني؟ ولماذا يمثل؟

إن المسترقي للأبحاث و الإنجازات لسوسيولوجي الأدب والتكوين الأدبي من أمثال بيون باسكاوي وجاك لينهارت وجان دوفنيو ورو هيندلس و جاك دو بوا بتأكد أن مشروع غولدمان مشروع متميز، لأنه يستعني بمنهجية سوسيولوجية وفلسفية لدراسة العمل الأدبي عبر أنماط من الرؤية. فقد اتخذ غولدمان «النقد الأدبي مجالا أساسيا للبصرة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته ومستعملا منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة، وتحديد مستويات إنتاج المعنى، عبر أنماط من الرؤية للعالم، لقد كان غولدمان يعتبر هذه القراءة للأعمال الأدبية والفكرية أساسية وسابقة على القراءات الأخرى»⁽²⁾.

ويوضح غولدمان مسألة في غاية الأهمية ينبغي على الباحث أخذها في عين الاعتبار قبل الشروع في قراءة الأعمال الإبداعية، وهي تناول العمل الإبداعي تناولا شاملا، وهذا «شرط أولي لدراسة إيجابية علمية تأخذ في الاعتبار العمل كاملا دون الانتصار على أجزاء منه يسهل تأويلها»⁽³⁾.

إن هذا الشرط له ما يفسره - في تقديري - ذلك أن تحديد رؤية المبدع لا يمكن أن يتلبور إلا من خلال قراءة كلية لعمل أو أعمال المبدع، ومن هنا تتمثل حقيقة هذه الصرامة المنهجية في القراءة، والتي أرادها أن تكون جدلية وتكوينية في آن واحد، وهذا بعد آخر يميز منهج غولدمان «الذي يعتبر سوسيولوجيا الأدب - أن تكون بالضرورة - جدلية وتكوينية... فقد أرادها لمنهجية أن تكون جذريا متميزة عن الأشكال النقدية الجامعية.. وهي تدعي أنها جاءت بثورة حقيقية في التفسير في علاقة مضمون العمل الإبداعي بالوعي الجماعي»⁽⁴⁾.

والحقيقة فإنه يوهل هذه المنهجية الجدلية التكوينية لأن تنال هذا التقدير في الأوساط النقدية والفكرية، كونها تركز على إضاءة الأشكال الأدبية هذه الإضاءة هي المظهر الأساسي الأدبي. (...) وإن كان كل عمل يشكل وحدة يستحيل بعدها فصل الشكل عن المضمون، فإن البنية الدلالية الشاملة 'structure significative' - تبقى العنصر الأول من وجهة نظر التعاقب الزمني Chronologique أو من وجهة بنيوية، في كل مقاربة للعمل»⁽⁵⁾.

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18: 173

(2) انظر المقدمة، البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 2

(3) Lucien Goldmann, Structures mentales et création culturelle, M xll

(4) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18, 123

(5) Ibid, 173

التفكير الفلسفي الذي يمكن وصفه بصفة عامة بالفكر الجدلي⁽¹⁾، ويكشف غولدمان عن الدعائم والافتراضات التي يركز عليها الفكر البنوي التكويني، فيرى ((أن التفكير حول العلوم الإنسانية لا يكون من خارج المجتمع بل من داخل، إنه جزء من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ومن خلالها الحياة الاجتماعية الشاملة، بالإضافة إلى ذلك فإن الفكر هو جزء من الحياة الاجتماعية))⁽²⁾.

وإذا كان غولدمان قد دحض قطعية النبوة الشكلية للوضعيات التاريخية والفردية، فإننا نجد من جهة أخرى يبين عدم جدوى التفسير الاقتصادي في كل الظروف، لأن هذا الأجراء قد يسقط في نظرية الإنعكاس، ذلك أن الأولوية بالنسبة لغولدمان هي لجانب التفسير الذي يتأسس على الفهم، وهذه هي أولوية لوكاتش. وتبقى غاية النبوة التكوينية، ليس الحصول على التحليل الفني للأعمال الإبداعية، وتفسير العمليات التاريخية والاجتماعية التي أطرتها، إنما البحث عن المسار التاريخي والاجتماعي الذي صورت الذات المبدعة. ((إن الجوهر هو العنصر من جديد على الطريقة التي تم بها التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي، عبر الحساسية الفردية للمبدع في العمل الأدبي أو الفني الذي تدرسه))⁽³⁾. فالعنصر على الطريقة هو البحث عن المجهول من خلال المعلوم، عن المكون البني الذي يعطي التفسير الصحيح للإبداع. إن البحث عن ما هو جوهرى يعني البحث عن الإنسان في لحظة معينة من لحظات تطوره، ومن هذا الباب نفهم الموقف الذي تبناه النبوة التكوينية من الأعمال الإبداعية دون مراعاة لأزمته، فلا مانع من تناول الأعمال القديمة شريطة أننعكس ما هو جوهرى، من أجل ذلك نفهم إقبال غولدمان على دراسة مسرح راسين، وأنكار إسكال في آله المخفي.

إن إلحاح النبوة التكوينية على البحث عما هو جوهرى في الأعمال الإبداعية، أمر جعل أعلام هذا المنهج، وفي طليعتهم غولدمان يقيمون تمييزا بين النبوة التكوينية وموسولوجية المضامين التي لا تعبر أي اعتبار لما هو فني استيعابي، وتركز على ما يساعد على إثبات الانعكاس الآلي ليس إلا. وتنبه يون باسكاوي إلى هذه المسألة حين درس منهج غولدمان فقال ((يقيم غولدمان تمييزا واضحا بين النبوة التكوينية وموسولوجية المضامين أو الأشكال. وهكذا ترى موسولوجيا المضامين في التاج مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن الموسولوجيا البنوية ترى في التاج إحدى العناصر المكونة وذات الأهمية القصوى للوعي الجماعي))⁽⁴⁾. وحين بحث 'جان ميشال بالي' في مشروع غولدمان تجلت له أهميته باعتباره مشروعا

(1) Lucien Goldmann, la sociologie de la littérature ... Revue internationale des sciences sociales, V, xlx, n 4, 1967: 531

(2) Ibid: 531

(3) ل. غولدمان، المادة الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، تر: نادر ذكري: 32

(4) يون بكادي، النبوة التكوينية و لوسيان غولدمان، تر: م. سيل، ضمن كتاب النبوة التكوينية. 46

التأكيد على أن الفاعلين الحقيقيين للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية، وليس الأفراد المنعزلين⁽¹⁾ فالمدع الافتراضي هو الجماعة التي تمثل الرحم الذي يمكن للمبدع أن يبدع في إطاره. وهذا الافتراض ينطلق من الشيويون التكوينيون. فالكون الباني أو فاعل الإبداع هو الزمرة التي يعبر المبدع عن طموحاتها وأمالها وتلفتها، كما أن المبدع لا يستطيع أن يبدع بدون وجود زمرة (جماعة). وما دور المبدع (الفرد) إلا إنجاز هذه الصياغة باسم الجماعة، فهو مبدع بالنيابة عن الجماعة التي هو عضو أساسي فيها، وعنصر من عناصرها النشطين الذي يفضلته بتحقيق هذا التوازن بين الفاعل 'Sujet' الفعل 'Action' والموضوع 'Objet' فالجدا الذي (تنطلق منه البنية التكوينية، هو أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين الفاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله، أي العالم المحيط، ويحفظ هذا التزويح الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعلم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم، ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سينجم تجاؤها بدورها فيما بعد⁽²⁾).

إن ما يميز البنية التكوينية، هو نزوعها نحو التأكيد على مفهوم 'الفاعل الجماعي' 'Sujet collectif' الذي يعطي الأولوية للوظيفة الاجتماعية للإبداع، بمعنى أن الرؤية التي يشكلها المبدع من خلال إبداعه، هي رؤية الجماعة، وهذا ما أدى به غولدمان إلى القول: ((يبدو لي أن ما يشكل الميزة الرئيسية للفكر الماركسي، مفهوم الفاعل الجماعي 'Sujet collectif'... وأن الفاعلية للجماعات الاجتماعية دون الأفراد، ويفضل هذه الجماعات تتمكن من فهم الأحداث والسلوكات والمؤسسات⁽³⁾)).

يعطي 'غولدمان' اعتبارا للجماعة في العملية الإبداعية على حساب الفرد. فالجماعة من هذا المنظور تشكل أفضل طريق لفهم الإبداعات وتفسيرها واكتشاف رؤيتها. من هذا التشكيل اللغوي الذي يهيم المبدع (الفرد) الذي تعتبره متغذات لقراءات الجماعة، غير أن 'غولدمان' يستدرك الموقف، فيسأل ((هل يقود ذلك إلى إنكار وظيفة الفرد في الإبداع الفلسفي والأدبي؟ مؤكدا أن لا... إن أحدا لا يفكر في نفي كون الإنتاج الأدبي أو الفلسفي هو من صنع الكاتب. علينا أن نجتهد كيما نفهمه على هذا الأساس.. كل ما هنالك أن كل إنتاج له منطق الخاص، وأنه ليس إبلاغا تعسفيا. ثمة تماسك داخلي لنظام من التصورات... وهذا التماسك يؤدي إلى تشكل كليات، يمكن فهم الأجزاء فيها: الواحد انطلاقا من الآخر.. من بنية المجموع)).

(1) Voir, L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Le Dieu caché, Marxisme et sciences humaines

(2) لوسيان غولدمان، مقدمات في موسيولوجيا الرواية، نرد بدرالدين هرودي: 229

(3) Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 327

يقف التأويل الجدلي التكويني هو المنهجية التي مكنت أنصار الاتجاه الاجتماعي في الأدب من فتح آفاق لم تكن معروفة إن لم نقل جديدة في الأوساط النقدية. ((ويعد غولدمان بدون منازع من أولئك الذين عملوا أكثر لفتح آفاق جديدة للأبحاث الماركسية))...⁽¹⁾. وتلج البنيوية التكوينية أن سيرة الكاتب لا يمكن الارتكاز: عليها لتفسير الأعمال الإبداعية، لأنها لا يمكن أن تكون دوماً المتفتح المناسب لمعرفة نوايا وروية المبدع الحقيقية، ذلك ((أن العمل الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي بالنسبة للمادية التاريخية، يكمن في الواقع أن الأدب والفلسفة هنا في مستويات مختلفة، تعبيران عن وجهة نظر للعالم، وأن وجهات النظر إلى العالم ليست وقائع فردية، بل وقائع اجتماعية))⁽²⁾.

إذا كان غولدمان لا يعتمد كلية على سيرة المبدع لتفسير العمل الإبداعي، فإنه، كذلك يبين عدم جدوى التفسير الاقتصادي في كل الظروف، متأثراً بما قرأه عن جورج لوكاتش الذي أكد في أبحاثه على أن ((ليست أولوية الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ، هي التي تميز بطريقة حاسمة الماركسية عن العلم البرجوازي. بل وجهة النظر الكلية، مقولة الكلية، والأولوية الشاملة والحاسمة لكل الأجزاء، هي التي تشكل بالذات جوهر النهج الذي أخذه ماركس عن هيجل. إن أهمية مقولة الكلية هي حامل المبدأ الثوري في العلم))⁽³⁾.

وفي سياق ترسيخ مبادئ منهجه، دعا ك. غولدمان الباحث الذي اتخذ البنيوية التكوينية مقاربة لقراءة الإبداعات الأدبية، إلى اكتشاف البنية الدلالية، أخذاً في عين الاعتبار النص في كليته. فمن ((أجل فهم العمل يجب على الباحث في أول الأمر أن يكتشف البنية))⁽⁴⁾. ويؤكد غولدمان في كتابه (من أجل سوسيولوجيا الرواية) أن تطور البحث في ظل هذه المنهجية، أدى إلى التأكيد الصارم على تحديد المعطيات الملموسة، التي تشكل بنيات كلية وتندرج هذه فيما بعد في بنيات أكثر توسعاً، غير أنها تتميز بنفس الطبيعة. وقد اعتبر غولدمان أن ((هذه المنهجية تمثل زيادة على ذلك، استفادة مزدوجة تتمثل في مجموع السلوكات الإنسانية بصفة موحدة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهي فهم وتفسير، ذلك أن تسليط الضوء على البنية الدلالية يشكل مساراً للفهم، في انتظار إدماج البنية في بنية أوسع هو بالنسبة لها مساراً للتفسير))⁽⁵⁾.

تتعلق البنيوية التكوينية بوصفها منهجاً نقدياً من منطلقات ترى أنها هامة في رؤيتها لتحديد فاعل الإبداع. فالإبداع هو في الأصل للجماعية، أما دور الفرد فيمكن في الصياغة لهذا المكون المجهول. وألح غولدمان غير مرة على هذا الافتراض في جل أبحاثه النظرية. ((وأن ما يبدو اليوم أكثر تعقيداً وغموضاً

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18: 163

(2) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, 358 - 359

(3) Goldmann, Méthodologie, Problèmes, histoire, Revue internationale des sciences sociales, V, xlx n 4: 534

(4) Ibid: 352- 353

(5) Ibid: 352- 353

إلى ((استخلاص الروابط الضرورية بإلحافها بوحداث جماعية يمكن إلقاء الضوء على تركيبها بسهولة أكثر))⁽¹⁾.

ويبدو أن منهج غولدمان فاجاً للجميع بنتائج العلمية التي لم يكن يتوقعها أحد وهذا ما يفهم من قول جان دوفينو Jean Duvignaud ((لقد أعطى غولدمان في الإله الخفي من خلال رأسين صورة مفاجئة لهذا العرض الدرامي لتاريخ الأدب يجعل رؤية العالم الرسمة (للقرن الكبير Grand siècle) معارضة للحركة الفرنسية الجنبية Jansénistes⁽²⁾، التي تراجعت عن خدمة الملك ورفضت كل تفاهم مع العالم لتعزل من أجل أن تقوم بمغامرة إنسانية.

إن ما أدهش الباحثين والمؤرخين والعارفين بدقائق القرن السابع عشر التبعة التي توصل إليها غولدمان المثقلة في هذه العلاقة بين تراجيديا راسين وفلسفة باسكال والحركة 'الجنبية، والزمرة الاجتماعية المعروفة بـ 'نبلاء الرداء' والتي مكنت غولدمان - من خلال منهجه - من تحديد الرؤية المأسوية للحركة الجنبية فهذه الرؤية لم تكن لتعرف لولا الافتراض المنهجي (النبوية التكوينية) الذي سهل على غولدمان أن يصل إلى هذه النتائج من دراسة البنية العميقة لتراجيديا راسين وانكار بـ كمال.

من هنا نصل إلى مسألة جوهرية - في هذه الجزئية من المدخل - وهي تحديد مبادئ مقارنة غولدمان التي نشرها لأول مرة في المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، التي خصصت العدد الرابع، الذي صدر في عام 1967، لموضوع: 'لوسيلوجيا الإبداع الأدبي'. وفي بحثه المنشور 'لوسيلوجيا الأدب: الوضعية الراهنة ومشاكل منهج' كشف غولدمان عن خمسة مبادئ للمقارنة 'لوسيلوجيا'، لنجعلها كالتالي:

1- بين غولدمان أن العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية و الإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين للحقيقة الإنسانية 'Réalité humaine'، وإنما يتعلق الأمر فقط بالبنيات الذهنية 'Structures mentales' التي تطلق عليها المقولات 'Catégories' والتي تقوم من جهة بتنظيم الوعي العملي لجماعة، والعالم المتخيل الذي أبدعه الكاتب⁽²⁾.

2- إن تجربة الفرد تعد غير كافية ومحدودة لتخلق بنية ذهنية، إن هذه هي المرة نشاط عدد هام من الأفراد وجدوا أنفسهم في وضعية عائلية 'Analogue'، وتعبير أدق، فإن هؤلاء الأفراد تمكنوا من إنشاء زمرة اجتماعية مفضلة، عاشوا مدة طويلة، وبشكل مكثف، مجموعة مشاكل حاولوا البحث عن حل دال لها 'Solution significative'، وبعبارة أخرى، فإن البنيات الذهنية - بتعبير أكثر تجريد - أو

(1) ل. غولدمان، مقلدمات في 'لوسيلوجيا الأدب'، تر، بنزالدين عرو دكي: 231

(2) الجانسينية: تعود إلى 'جانسينيوس' (1585-1638). نشر كتابه 'الوحي' بعد موته ويعرض فيه وجهة نظره حول مناهج 'سان أو غيستان'، حول العفو، والأختار الحر والقدّر.

(2) Goldmann, Méthodologie, problèmes, histoire, Revue internationale des sciences sociales, v, xlx, n4: 533

لقد حدد ك. غولدمان أهدافاً دقيقة لأبحاثه في حقل سوسولوجيا الأدب، أهداف يتحقق التوازن بين الفاعل 'Sujet'، الفعل 'Action'، والموضوع 'Objet' فالجدا الذي (انطلق منه البنيوية التكوينية، هو أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين الفاعل والفعل والموضوع الذي يتناوله. أي العالم المحيط، ويعتفظ هذا النزوع نحو الموازنة على الدوام بطابع متغير ومؤقت بما أن كل توازن كاف بهذا القدر أو ذاك بين البنى العقلية للفاعل والعلم الخارجي يؤدي إلى وضع يحول داخله سلوك الإنسان العالم، ويجعل فيه هذا التحول من التوازن القديم غير كاف بحيث يولد نزعة نحو موازنة جديدة سيتم تجاوزها بدورها فيما بعد⁽¹⁾.

إن التركيز على هذا التوازن بوصفه أحد المبادئ الأساسية التي تنطلق منها البنيوية التكوينية أمر حاداً بالباحث في سوسولوجيا الأدب بالتركيز في أبحاثه على دراسة الوقائع الإنسانية سواء أتعلم الأمر بالجانب الاقتصادي أو الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي أو الإيديولوجي، ذلك أن التوازن لا يستخلص في ضوء هذه الوقائع، وبهذا التوجه تتجه الدراسة نحو الاتجاه الذي يرنى بها إلى الدرجة العلمية. (إن الدراسة العلمية للوقائع الإنسانية تقتضي بذل جهد لإلقاء الضوء على الممارات لاستخلاص التوازنات التي تتجه نحوها، وهذا يؤدي إلى الاصطدام بسلسلة من المشكلات)⁽²⁾.

إن فكرة التوازن هذه أثمرت عملياً عن ظهور عدة إنجازات نقدية هامة حاولت ترسيخ هذا المبدأ بمقاربة عدة أعمال أدبية، من أهمها العمل النقدي الهام للإله الخفي لـ غولدمان الذي كان يهدف من وراء ((هذا الإنجاز المساهمة لإلقاء الضوء على هذا الشكل من خلال دراسة كتابات عديدة تمثل بالنسبة لمؤرخ الفكر الأدبي مجموعة دقيقة ومعددة من الوقائع وأخص بالذكر خواطر باسكال Pensées de Pascal، والمآسي الأربع لراسين Racine: أندروماك Andromaque، بيرطكتيس Britannicus، بيرنيس Bérénice، فيدر Phèdre، وسنحاول البرهان كيف أن مضمون بنيات هذه الأعمال يفهم جيداً في ضوء تحليل مادي ديبالكتيكي⁽³⁾)).

بالتركيز فإن التوازن - المفترض - لا يتجسد إلا في ضوء هذه المقاربة التي نحاول أن نقيم نوعاً من التماثل بين البنيات الذهنية للمجتمع وبين بنيات العمل الإبداعي، غير أن السعي من أجل تحقيق التوازن لا ينبغي أن ينحرف عن المسار الذي حدد له، وإلا سقط في فخ الانعكاس التعسفي الذي ترفضه البنيوية التكوينية. وقد نال كتاب (الإله الخفي) لـ غولدمان اهتمام النقاد والباحثين، فوقفوا عند منهجه - بالدرس والتحليل - الذي طبقه على (خواطر باسكال ومآسي راسين)، ومكنه من التوصل بسهولة كبيرة

(1) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودي، 229

(2) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman

(3) L. Goldmann; Le Dieu caché: 14

الباقى بقول ك. غولدمان⁽¹⁾ ((في هذه الأفاق وجب دراسة الأعمال الأدبية الراقية مثل دراسة الأعمال المتوسطة التي تكسي هي الأخرى أهمية بالنسبة للبحث الإيجابي، هذا من جهة، وجهة أخرى فإنه يجب أن يكون نظر البنيات المقولاتية التي تركز عليها سوسيولوجيا الأدب للعمل الإبداعي في وحدته بمعنى في عنصره الأساسين لطابعه الاستبطاني المميز⁽²⁾)).

5- وفي سياق تحليل المبادئ الأساسية للبنية التكوينية. يطرح ك. غولدمان مسألة البنيات المقولاتية 'Les structures catégorielles' التي يعتبرها الأداة المسيرة للوعي الجماعي 'Conscience collective' المحمولة في العالم التخيل الذي أبدعه الفنان، فهي بنات لا توصف بأنها واعية أو غير واعية في ضوء المفهوم الفرويدي، ولكنها تظهر مع ما يبرر وظيفة البنيات العضلية 'musculaires' أو العصبية 'Nerveuses' التي تحدد الطابع الخاص لتصرفاتنا وأفعالنا.

وعلى هذا الأساس فإن إظهار هذه البنيات هو فهم لها، ويؤكد ك. غولدمان على هذه الفكرة في قوله: ((إن إلقاء الضوء على هذه البنيات - في الغالب الأعم - ضمناً، فهم للعمل الإبداعي، والتقرب منها لا يكون بدراسة مباشرة، أو بدراسة موجهة نحو النوايا الواعية 'Intentions conscientes' للكاتب⁽³⁾)). بمعنى أن البحث عن النوايا الواعية للمبدع، وتحليل نفسه قد لا تنفيذ في فهم العمل الإبداعي، ذلك أن الطبيعة المكونة لهذه البنيات طبيعة جماعية. إن إبعاد شبه التام للنوايا الواعية للأفراد لتفسير الإبداع في المنظور المنهجي لغولدمان ليس له بمرره، ذلك أن الفاصل بين التحليل النفسي الفرويدي، والتحليل السوسيولوجي الغولدماني يكمن في عنصر التكوين، فإن كان من النوع المرضي الضارب بمحدوره في أعماق النفس الفردية، فهو من باب منهج فرويد، وإن كان من النوع التمثالي فهو من باب منهج غولدمان.

نصل أن الوعي لا يشكل إلا عنصراً واحداً يمكن الاعتماد عليه لتفسير أعمال المبدع، أما فيما يتعلق بأعمال الفلاسفة المشاهير فإن غولدمان يشن هذا الحكم عنهم، ويرى ((أن عدداً من الفلاسفة مثل ديكارت وماتر لا تظهر دلالتها وهويتها بالاعتماد على الوعي⁽⁴⁾)). ويرر غولدمان هذا الحكم بعدم الاهتمام بنوايا المبدع إلا بوصفه مظهراً جزئياً وعدداً في المسار التأويلي للإبداع، ودليله في ذلك أنه عثر على

(1) L. Goldmann; Méthodologie, problème; histoire, Revue. des sciences sociales, v,

xlx: 534

(2) Ibid: 534

(3) Ibid: 535

المقولات *Les catégories significatives* ليست شواهد فردية، إنما ظواهر إجتماعية⁽¹⁾. إن غولدمان يُلح على مسألة هامة، سبق وأن أكدنا عنها في سياق محاللتنا، وهي أن الفعل الإبداعي جماعي النشأة والتكوين. فردي الصبغة والإخراج

3- في المبدأ الثالث يركز غولدمان على إرساز أهم مبدأ، وهو مبدأ التماثل *Homologie* الذي تأسست عليه المقاربة التكوينية. ولولا ذلك لما كان هذا التفسير المحي للبنية الدالة فالتماثل هو الذي يعطي صفة التكوين للمقولات الدلالية إن العلاقة المتوّه بها بين بنية الوعي *Structure de la conscience* لزمنة اجتماعية، وبين عالم الإبداع تشكل في أحسن الحالات بالنسبة للباحث تماثلاً، ونجانسا أكثر صرامة. وفي غالب الأحيان علاقة دلالية بسيطة، وكثيراً ما اعتبرت المضامين متعارضة ومتباينة، وهي بنسبة متماثلة... إن عالم التخيل كثيراً ما يكون غريباً بالنسبة للتجربة الملموسة، مثل القصص الخرافية *Conte de fées*، غير أنه يمكن أن يكون تماثلاً تماثلاً صارماً في بنيته لتجربة زمرة إجتماعية خاصة، لما صفاتها الدلالية. فلا يوجد أي تعارض بين علاقة ضيقة *Etroite* والإبداع الأدبي مع الحقيقة الإجتماعية *Réalité sociale* والتاريخ والإبداع التخيلي الأكثر قوة⁽²⁾.

يستفاد من هذا المبدأ أن مسألة تعارض الإبداع مع الواقع مسألة غير مطروحة، ولا ينبغي أن تطرح، فلا بد أن يوجد تماثل بين الإبداع - حتى وإن بدا غير واقعي، كما هو الحال بالنسبة للفنانون الخرافيين - وبين الحقيقة الإجتماعية، أي فلا بد من إيجاد رؤية للعالم تتجلى من خلال بنيات العمل الإبداعي، ولعل هذا الموقف الصارم من حقيقة الإبداع هو الذي فاجأ النقاد والباحثين من الساتع التي توصل إليها غولدمان في (الإله الخفي).

4- يطرح غولدمان في مبدئه الرابع مسألة منهجية هامة، وهي عدم التمييز - في أي بحث بنوي تكويني (سوسولوجي أدبي) - بين الأعمال الإبداعية الراقية التي نالت اهتمام النقاد والباحثين، وبين الأعمال الإبداعية المتوسطة، بل إن البحث الموضوعي يولي اهتماماً لجميع الإبداعات، ويؤكد الباحث على قضية أخرى وهي أن تولي البنيات المقولانية لهذا النوع من البحث السوسولوجي الأدبي على وحدة العمل الإبداعي، أي أن البحث ينبغي أن يتركز على عنصرين أساسيين أحدهما الطابع الاتيظفي الجمالي الذي يميز هوية العمل الإبداعي، ومن هذا المنظور، فإن البنية التكوينية لا تلغي الجمالي على حساب الإيديولوجي، ولا الأيديولوجي على حساب الجمالي، فصفا التكوين لا تتحقق إلا في ضوء هذه الوحدة الشاملة والرؤية الكلية للعمل الإبداعي. وفي هذا

(1) L. Goldmann; *Méthodologie, problème; histoire*, Revue des sciences sociales, v, xix: 533

(2) Ibid: 533

تذهب المقاربة السوسبولوجية إلى تغليب دور المبدع، ذلك أننا نرى أن الجماعة هي الفاعل الحقيقي للإبداع، ومن هذا المنظور تشكل حقلية ربط الإبداع بالمجموعة أو الزمرة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فإليها وحدها نجد التفسير للإبداع. (1) (لا يمكن لأي دراسة سيكولوجية أن تقدم بياناً عن كتابات زاسين - مجموع مسرحياته وأسلوبه بالذات -، وأن نفسر لماذا لم يكن بوسعها بأي حال من الأحوال أن يكتب مسرحيات كورناي أو مسرحيات مولير. لكن الدراسة السوسبولوجية تتوصل بسهولة أكبر... إلى استخلاص الروابط الضرورية بإحاطتها بوحدات جماعية يمكن إلقاء الضوء على تركيبها بسهولة أكبر) (2).

إن التحليل السوسبولوجي للأدب لا يبغي دور الفرد في العملية الإبداعية، ولا ينكر وظيفته في الإبداع، إلا أنه يرى أن البنية النفسية أعقد من التحليل (حتى باعتمادنا على المعرفة الهندسية أو التجريبية لشخص ترتبط به بروابط صداقة وثيقة بهذا القدر أو ذلك) (3). وهناك مسألة منهجية تعترض الباحث إذا بنى الدراسة السيكولوجية - في ضوء المقاربة التكوينية - وهي كيف يمكن للباحث أن يجمع بين دراسة ماهو جمالي فضلاً عن المضمون، من خلال الاعتماد على السيرة الذاتية، اللهم إلا إذا تبنت الدراسة مدرسة سيكولوجية من نوع بنيوي تكويني، وهذا ما قبل به ك. غولدمان ((لماذا كان من المستحيل دمج المضمون والشكل في البنية البيوغرافية، وبإيجاز البنية محض الأدبية أو الفنية، للمبدعات الثقافية الكبرى، فإن مدرسة سيكولوجية من نمط بنيوي تكويني، كالتحليل النفسي، تنجح إلى حد ما في أن تستخلص، إلى جانب هذا الجوهر الثقافي الخاص، بنية ودلالة فردية لهذه المبدعات التي نظن أن بوسعها دمجها في الصيرورة البيوغرافية)) (4).

تكشف الأبحاث والدراسات التي أجهزت في حقل سوسبولوجيا الأدب، أن ثمة مشاكل تطفو على سطح هذا الحقل المعرفي خاصة حينما يتم التماثل بين الأعمال الثقافية والزمرة الاجتماعية، بل ثمة مشكلتان تفرضان نفسيهما بإلحاح، الأولى تتمثل بإشكالية تحديد نظام وطبيعة العلاقة التي تقوم بين الزمر والأعمال الأدبية. والثانية تتمثل في الإجابة عن السؤال التالي: ماهي الأعمال والزمرة التي تتحقق بينها علاقات من هذا النوع؟.

درس ك. غولدمان هذه المسألة ((ورأى أن البنية التكوينية تشكل نقطة تحول هامة بالنسبة لسوسبولوجيا الأدب، إن هذا الإجراء يمكن أن يحقق في بعض الأحيان نتائج سلبية كبيرة:

- 1- في حالة توجيه الدراسة السوسبولوجية أساساً نحو البحث عن تراسلات المضمون، فإن هذا الإجراء يجعل وحدة العمل الأدبي تنفصل منها الطابع الخصوصي الأدبي.

(1) ك. غولدمان، مقدمات في سوسبولوجيا الرواية، تر، بدر الدين هرودي، 231

(2) م. س: 231

(3) م. س: 231

أعمال لا يفيد تفسيرها الكشف عن نوايا المبدع (والمحدث غالباً أن اشغال الكاتب بالوحدة الاستيعابية تدفعه إلى تشكيل رؤية مختلفة بل متعارضة لفكره و نواياه حين كتابة إبداعه)⁽¹⁾

يستفاد من هذا التحليل أن عناصر تفسير الأعمال الأدبية ينبغي البحث عنها خارج إطار الأعمال الإبداعية أي البحث عن مكوناتها الذاتي، ومن هذا الباب تتحلق صفة التكوين للنص الأدبي 'Genèse du texte' أي البحث عن الشروط التي مكنت المبدع من إنشاء بنية التي هي في الواقع بنية ذات طابع وظيفي، أي أنها تشكل صلوفاً دالاً بالنسبة لموضوع فردي أو جماعي في وضعية معينة. هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد غولدمان يرفض المنهج الذي يعتمد سيرة المبدع، فاقصر التفسير على حياة المبدع قد ينتج عنه تعسف في التأويل والتفسير. وأعود إلى كتاب ك. غولدمان (الإله الخفي) لتمثل حقيقة المنهج الذي يدعو إليه فقد ذهب إلى أن تفسير مسرحيات راسين لا يمكن تبينه من سيرة مبدع المسرحيات، إنما من خلال علاقات راسين مع رجال المسرح والحكم وعلاقته بالجماعة الجانبية، ومن خلال كثير من الأحداث التي قد تكون مجهولة. هذه العناصر كلها هي المشكلة للرؤية المأسوية 'Vision tragique' لمسرحيات راسين (إن الرؤية المأسوية كانت معطى مشكلاً من الوضعيات التي بعد راسين أحد عناصرها، وبالتالي فإن صياغة مسرحياته المشكلة من هذه الرؤية، كانت تحت تأثير إيديولوجيات الزمرة الجانبية Janséniste لـ بوررويال Port Royal⁽²⁾، وسان سيران Saint-cyran، والتي كانت إجابة وظيفية ودالة لكتابة الشوب Noblesse de Robe في وضعية تاريخية محددة... إن هذه العلاقة بالزمرة وإيديولوجياتها هي التي أدت براسين إلى إبداع عمل مبين برؤية مأسوية... وبهذا يستحيل تفسير التكوين 'Genèse' لهذا العمل بالاعتماد على سيرته الذاتية)⁽³⁾

يقودنا هذا التحليل إلى مناقشة قضية أخرى، وهي شديدة الصلة بالقضية السابقة، والتي نوجزها في السؤال التالي: لماذا نصر البنيوية التكوينية على ربط العمل بالزمرة الاجتماعية؟ إن الإجابة عن السؤال مبسورة وممتعة في آن واحد، مبسورة لأن المبدأ الافتراضي الذي تنطلق منه البنيوية التكوينية هو أن العمل الأدبي من جهة تعبير عن رؤية زمرة اجتماعية للعالم، ينبو عنها المبدع بالصياغة، وأن هذه ليست فردية وإن بدت كذلك وأنه (أي العمل) تعبير عن رؤية جماعية.

(1) L. Goldmann, Méthodologie, problème, histoire, Revue inter. des sciences sociales, v, xlx, n 4, 1967: 535

(2) دير نائي ناس عام 1204 بالقرب من شيفروز في منطقة الأيغلين (فرنسا). جدد عام 1608 انتقلت إدارته عام 1635 إلى سان سيران، وصار مقراً للجانبين، أجمع حوله أشخاص أطلق عليهم سادة بوررويال. وكان راسين أحد تلاميذهم، كما انتقل إليه ناسكال. في عام 1656 شهد اليد اضطهاداً يشعاً، فدمر ولم يبق منه سوى بعض الأطلال.

(3) Ibid., 534

فهو هذا المنهج، تردّد آل غولدمان مرارا لتجريب البحث على الشعر، لأنه كان يرى في ذلك خطورة ومغامرة بالمنهج. وقد أكد على ذلك أحد النقاد المتخصصين في الفكر الغولدماني حين قال: ((حاول غولدمان انطلاقاً من دراسة بعض الأشعار للقدّيس 'جون بارس' - فرأى أن سدّ المنهجية التكوينية، ينبع من القتل والحياة))...⁽¹⁾ لأن الإبداع الشعري كون فردي، والمنهج الأقرب إليه هو الأسلوبية التكوينية أو الأسلوبية النسبية، فالمطلقات التكوينية إما تكون فردية، وغالباً ما نعبّر عن زمرة متجانسة بذلك، وإن كنا لا نعدم وجودها مفرقة. ولكن الشعر الملهمي أو الطائفي أو الصوفي... هو غالباً ما يعبر عن رؤية الزمرة الاجتماعية للعالم، ولذلك فإن أسب منهج لمقارنته هو البنيوية التكوينية.

جاءت البنيوية التكوينية لتعيد الاعتبار إلى العمل الأدبي دون أن تفصله عن التاريخ والجدلية، ولا تلغي الفني لحساب الأيديولوجي، ويبقى هدفها البحث عن المسار الذي عبر به الواقع عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية. وهي تأسس على فرضية بسيطة مؤداها أن كل سلوك إنساني هو جواب على وضعية مطروحة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة، وإن الأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي. وهي تبحث عما هو جوهري في الإنسان، وهذا ما جعلها تقيم تميزاً بينها وبين سوسيولوجيا المفسمين. وحاولت تحقيق الوحدة بين الشكل والمضمون أي تحقيق الوحدة بين الفهم والتفسير، فالأول يعني بالثمين المحدث لصياغة العمل الإبداعي ليعبر إلى الرؤية للعالم، قبل الانتقال إلى الثاني الذي يعدّ المقابل الموضوعي للذاتي، لأن رؤية المبدع للعالم لا يمكن أن تتصور إلا بعد قراءة كلية لعمل إبداعي أو عدة أعمال للمبدع. وإذا كان الفهم ينطلق من البنية الدالة للعمل الإبداعي، فإن تفسيره يكون خارج إطاره، وبهذا تتحقق صفة التكوين للنص الأدبي، الذي تنصر عليه البنيوية التكوينية، بربط العمل الإبداعي بالزمرة الاجتماعية، فعندها نجد التفسير. فالحرص على وحدة العمل الأدبي تقتضي دراسته من جانب خصوصيته فضلاً على البحث عن تفسير لمضمونه.

ثالثاً: البنيوية التكوينية في الخطاب النقدي العربي

نتناول في الجزئية الثالثة عرض القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني وقامت بتجريب مقولاته وفق تمثلها لها. وهي القراءات التي حاولنا عرضها وفق تسلسلها التاويخي، والتي قاربت أعمالاً مختلفة منها ما يتصل بأعمال إبداعية لنية، ومنها ما يتصل بأعمال ذات طابع نقدي / فكري، سواء صرحت بالمنهج أم لم تصرح به، مراعي في ذلك مبدأ أساسياً في كل قراءة وهو انطلاق القراءة إما من الرؤية وصولاً إلى التشكيل، وإما من التشكيل بحثاً عن المكون الباني. وقد جاءت هذه القراءات في ثلاثة أصناف:

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant, Esthétique marxisme, éd, 10/18:164

ب - يتمثل المشكل الثاني في إعادة إنتاج المظهر الشاشر من الواقع الاجتماعي والتوعوي التجمعي في السرد هو أكثر تكراراً بشكل عام، لأسباباً إما كان الكتب تمتلك قدرات أقل من ثقافة الخلافة، وكففي أو يفتقر إلى بقاء الشخصية دون نقلها إلى مستوى التحليل⁽¹⁾.

إن هذا الاختلاف يدل على حرص الباحث على وحدة العمل الإبداعي التي تعني أنه لا بد من دراسته من جانب خصوصيته الأدبية، فضلاً عن دراسة مضمونه التي تعني البحث عن تفسير لمكونات هذا المضمون ولعل ك. غولدمان حين أشار إلى هذه المسألة أراد التأكيد على حقيقة هامة تتصل بالسماح بإدخال تطبيق هذا المنهج، فكثير من الدراسات والأبحاث أدعت لنفسها الصرامة المنهجية فيما يتعلق بتطبيق الصارم لمبادئ البنية التكوينية، إلا أنها لم تخرج في تحاليلها عن قواعد موسيولوجيا المضامين، أي أنها لم تميز ما هو موسيولوجي تكويني عن ما هو موسيولوجي مضموني انكاسي، فالتفريق يكمن في الغور والبحث في الجذور.

وفي هذا السياق أثار ك. غولدمان قضية أخرى يصفها بالهامة في البحث الموسيولوجي الأدبي من نوع بنيوي تكويني، وهي تتعلق بتحديد الموضوع - فالبنى تصعب دراستها إلا إذا حددت - فالأعمال الأدبية ينبغي دراستها من نسق كتابتها. ويبقى هذا التحديد مجرد فرضية وجهة نظر قابلة للمناقشة والإثراء المهم في هذا الإجراء التحديدي أن يجد الباحث علاقات تربط بين مستوى الفهم ومستوى التفسير. والأمثل في هذه الخطوة هو الإنطلاق ((من فرضية إمكانية توحيد عدد من الوقائع في وحدة بنيوية، وتحاول أن تقيم بين هذه الوقائع أكبر قدر من العلاقات الفهمية والتفسيرية محاولين أن نضم وقائع تبدو غريبة على البنية التي بصدد استخلاصها، وبذلك نصل إلى امتداد الوقائع التي انطلقنا منها وإضافة أخرى. وإلى تعديل الفرضية الأصلية، وتكرر هذه العملية بمقاربات متعاقبة حتى اللحظة التي نصل فيها (...) إلى فرضية بنائية قادرة على تبيان مجموع متعاضداتها من الوقائع))⁽²⁾.

فعلى قدر تحديد المكون الباني يكون التفسير صحيحاً أو أقرب إلى الصحة إن الربط بين مستوى الفهم ومستوى التفسير أضحت ضرورة تقيم عليها البنية التكوينية صرحها المنهجي، فالعلاقات الفهمية والتفسيرية لا تتحقق إلا من خلال هذا المنظور الشامل للبنية. فالوقائع الأساسية التي انطلق منها الفهم والشرح، قد لا تنفي إذا لم نصف إليها وقائع أخرى، وأعني بذلك أن تدمج البنية السطحية في بنية أخرى هي أهم وأشمل، ففيها نعتز على الإجابات والتفسيرات الممكنة للبنية الأولى. هذا هو المنظور التكويني الذي ترغب موسيولوجيا الأدب تحقيقه. وبخصوص الجنس الشعري الذي يستعصي على الدرس والبحث في

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman: 345 / 346

ل. غولدمان، مقدمات في موسيولوجيا الرواية، تر، بدر الدين عروكي: 236 - 237

(2)

المصطلح، والذي حاول من خلاله أن يستكشف المكون الباني، أو رؤية المبدع وجبله (مأساته) التي (تجسد) تعبيراً فيها لها في أزمة جبل كمال عبد الجواد⁽¹⁾.

تناول الباحث في هذه الدراسة (قضية الانتماء) في ثلاثية 'نجيب محفوظ'⁽²⁾، وهي القضية التي عرضت عن نفسها جلها في أدب الكاتب، وليس شرطاً أن تكون الرؤية التي عبر عنها المبدع نحو هذه القضية هي ما كان يقوله أو يعبر عنه من مواقف في شؤون السياسة والدين والفلسفة (ولكنه حين يكسب فإن رؤياه الجمالية هي استقلال نوعي عن هذه الآراء والافتاءات والتصرّجات)⁽³⁾.

عالج غالي شكري رؤية الانتماء أو أزمة جبل 'نجيب محفوظ' الأساسية التي تجلّت في أزمة جبل كمال عبد الجواد في خمسة فصول جسدت المكون الباني لأزمة شخصية كمال عبد الواحد وجبله، والتي تناولها كعماد موضوعي في أزمتها لجبل 'نجيب محفوظ'. فالرؤية (الانتماء) أو المكون الباني رآها الباحث تتر (خلف لافتات أخرى كالضياح والاضطهاد واتباع الطرق القصيرة والمسدودة)⁽⁴⁾.

ومظهر الانتماء (الرؤية) في روايات (القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المدق، بداية ونهاية) التي أكدت حاجة مصر إلى ذلك، لأنها تعيش أزمة مأساة التي تظهت في الفرد (كمال عبد الواحد)، وهي تمكّن الرؤية الجماعية. وقد ماثل الباحث الجانب العقلي من شخصية 'نجيب محفوظ' للوصول إلى المكون الباني الذي جسّدته البنية السطحية التي تظهت في الشكل التاريخي في الثلاثية. وفي نفس السياق عالّج غالي شكري (ملحمة السقوط والانهيار) التي تجسّد مأساة الضائعين والمضطهدين. فالنماذج الذي تحياه شخصيات الثلاثية (لا يخرج بصورة عامة عن المناخ التقليدي للملحمة)⁽⁵⁾.

وجاء المتّمي بين الدين والعلم والاشتراكية، بوصفه فكرة مجردة، وقد تبعه غالي شكري في أدب 'نجيب محفوظ' منذ أن كان طفلاً يحوّر أو شاباً ناضجاً إلى أن أصبح متممياً مأزوماً، وتظهرت قضية الانتماء في الدين والعلم بعد أن جرب الفنان كافة الحلول والمشكلات التي صادفته.

واستكمل غالي شكري رؤية الثروة الأبدية لتطور أزمة المتّمي (الروائي) بوصفها رؤية أو مكوناً بانياً في القصة القصيرة التي عاد إليها 'نجيب محفوظ' بعد انقطاع دام نصف قرن، وفي الملحمة الموسومة (أولاد حارتنا)، في (اللص والكلاب)، و(السمان والحريف).

(1) راجع، غالي شكري، المتّمي، دراسة في أدب 'نجيب محفوظ' 11

(2) م. ص: 2

(3) م. ص: مقدمة الطبعة الثالثة: ج

(4) م. ص: 12

(5) م. ص: 13

الصف الأول: وهو القراءات التي قاربت نصوصاً إبداعية شعرية وهي (موسى وأوجيا الغزل العربي) لـ الطاهر لبيب و(مظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة نصوصية تكوينية) لـ محمد بنيس ودراسة مختار حبار (شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل).

الصف الثاني: يمثل في القراءات التي قاربت الأعمال السردية (الروائية أو القصصية)، ومن هذه القراءات: (المتشي) لـ غالي شكري (الرؤية والأداة) لـ عبد الحسنى طه بدر و(الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) لـ الحبيباني حميد و(فضاء النص الروائي) لـ محمد عزام و(الرواية العربية وافتقار) تأليف جماعي، و(النص الأدبي من منظور اجتماعي) لـ مدحت الجبار و(الموضوع والسرد) لـ سلمان كامد و(النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية) لـ رفيع رضا صيداوي.

الصف الثالث: جمع القراءات التي قاربت الدراسات النقدية وهي: (محمد مندور وتنظير النقد العربي) لـ محمد براءة و(موسى وأوجيا النقد العربي) لـ داود سلوم و(في معرفة النفس) لـ نجس العبد^(١) وبحث مختار حبار الموسوم (المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني).

وقد حاولت في عرض هذه القراءات التركيز على مفهوم المنهج كما تمثلته كل قراءة وتظهر فيها، وإبراز الرؤية للعالم التي كانت مستهدفة في القراءة، وحصر مكونات البنية التكوينية أو البنية العميقة الدالة التي مثلت السطح أو المعادل الموضوعي.

من الدراسات القديمة التي اعتمدنا عليها لمقاربة المنهج البنيوي التكويني، قراءة الناقد المصري غالي شكري الموسومة (المتشي)^(٢)، والتي أدرجناها ضمن هذه القراءات التي تبنت المنهج البنيوي التكويني، علماً بأن صاحبها لم يصرح في بيانه المنهجي بأية إشارة تشير اعتماده هذا المنهج، غير أننا أدرجنا هذه الدراسة ضمن المنظور المنهجي الذي نحن بصدده لأننا أقرب الأعمال إلى موضوعنا على اعتبار أنها تبنت مشروعاً تكوينياً، حيث اهتم صاحب هذه الدراسة بالبحث عن المكون الباني لرؤية العالم كما تصورها الروائي نجيب محفوظ.

بين غالي شكري في مقدمة دراسته^(٣) أنه لم يتبع المنهج التاريخي، بل حاول أن يربط ((في البداية بين أزمة الانتماء في جيل نجيب محفوظ الواقعي، وهذه الأزمة انعكست بين يديه على مرآة الفن))^(٤) واعتقد أن مثل هذا التصريح كاف لجعلنا ندرج هذه الدراسة ضمن القراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني، فهنا هو روح المنهج الذي طبقه الباحث لقراءة أدب نجيب محفوظ وليس

(١) راجع، غالي شكري، المتشي، دراسة في أدب نجيب محفوظ

(٢) م. ص.

(٣) م. ص.

(٤) م. ص. ١١

وأكدت الأهداف التي أعلن عنها الباحث عبد المحسن طه بدر في هذه الدراسة على استفادته من الدراسات التي كتبت عن نجيب محفوظ والتي مكنته من تقديم فروضه وصوغ أهدافه التي نشير إليها مختصرة على النحو الآتي: توضيح العلاقة بين رؤية الأديب وبين أعماله التي يدعها، تتبع عبد المحسن طه بدر في فصول هذه الدراسة الثابت والمتغير في رؤية نجيب محفوظ ومن ثم الكشف عن جذور هذه الرؤية، وعن الثابت والمتغير فيها، ومدى صلتها أيضا بينها وبين أدوات التعبير التي اختارها الأديب للتعبير عنها⁽¹⁾.

لذلك قسم الباحث موضوع قراءته إلى خمسة أبواب فضلا عن المدخل والخاتمة. ففي المدخل طرح الباحث إشكالية الرؤية والتشكيل، التي اعتبرها امتدادا لقضية اللفظ والمعنى والشكل والمضمون التي طرحت نفسها بأشكال مختلفة وانقسم فيها النقاد قسمين، حيث انتصر الأول للفظ (الشكل) وانتصر الثاني للمضمون (الرؤية). إلى أن جاء النقد الحديث لأكد على حتمية العلاقة بين المضمون والتشكيل (الرؤية والتشكيل)، وتأتي هذه القراءة لتؤكد على هذه الحتمية (الرؤية والتشكيل).

تتبع عبد المحسن طه بدر في فصول هذه الدراسة الثابت والمتغير في رؤية نجيب محفوظ من بواكير إنتاجه حتى نضجه الفني. واقتضت الخطة المنهجية التي اعتمدها الباحث أن يبدأ بالحديث عن جذور الرؤية باعتبارها المكون الباني لأدب نجيب محفوظ وهذا تماشيا مع الأهداف المحددة والتي حاول تحقيقها، وثانيا دراسة ((الأعمال المبدعة بصورة دقيقة ومتأنية حتى يستطيع رؤية الأديب))⁽²⁾.

ففي الفصلين الأول والثاني من الباب الأول بحث عبد المحسن بدر عن جذور رؤية نجيب محفوظ التي مرت بعدة مراحل، منها التردد في الاختيار بين الأدب والفلسفة، ثم كشف الباحث عن العناصر الثابتة في هذه الرؤية من خلال ما كان يكتبه الروائي من مقالات في الفكر والفلسفة عن المثالية والمادية وفي الشائبة التي تنظر إلى الإنسان كجسد هابط وروح سامية. وخلاصة رؤية نجيب محفوظ ((هو محاولة فهم الإنسان الجانب المادي الحيواني الغريزي في الإنسان، والذي لا ينتهي به إلا إلى الكارثة))⁽³⁾ وحاول عبد المحسن بدر أن يمسد في مجموعة (همس الجنون) مظاهر رؤية المفارقة العجيبة التي تنبع من نقيضين:

- علاقة الرجل بالمرأة

- أثر المال على البشر

وحاول الباحث أن يمسد الأداة التي رسمت هذه الرؤية على مستوى البناء الفني للقصص (همس الجنون).

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 11

(2) م. من: 11

(3) م. من: 55

والمتنمي كما تشخصه روايات نجيب محفوظ إما عاماً أو خاصاً. فالأول مجرد افتراض مثله (أولاد حارتنا). وقد اكتسب سماته من الفكر الإنساني، والثاني خاص وهو ينتمي إلى الفكر المحلي المشخص في (الرص والكلاب) و(السمان والحريف) ⁽¹⁾. غير أن ما جسد العام في (أولاد حارتنا) له وجهه الخاص. ومثل هذا الخاص (الرص والكلاب) له وجه عام. معنى هذا فإن (أدب محفوظ في مرحلته... الجديدة يتحرك بمئة ويسرة كيندول الساعة حركة واحدة متظمة) ⁽²⁾.

إن منهج غالي شكري في هذه الدراسة يقوم أساساً على فرضية تنهض على أن الصياغة الروائية عند نجيب محفوظ وأبينها التعبيرية الجديدة التي أبدعها الفنان هي بوحى من مكون باني أو بنية مسبقة فضلاً عن الواقع المتغير الذي يشكل كوغوس الروايات التي صاغها نجيب محفوظ. ومثل هذه الرؤية النقدية لا تخرج عن التصور النقدي للمنهج البنيوي التكويني الذي يؤكد على العلاقة الجدلية بين رؤية الفنان وبين الشكل التعبيري للرؤية. من أجل ذلك فإننا موضعنا هذه الدراسة ضمن المقاربات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني.

ومن القراءات النقدية التي حاولت أن تطبق المنهج الذي يسعى أن يربط الظاهرة الأدبية بوصفها تشكيلاً، وبين رؤيتها أو مكوناتها الباني بوصفها فاعلاً مؤثراً في بروز الظاهرة الفنية، نسوق قراءة عبد المحسن طه بدر الموسومة (الرؤية والأداة / نجيب محفوظ)، وهي القراءة التي حاول صاحبها أن يحدد (الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب للحياة والإنسان وبين الأثر الذي يبدعه) ⁽³⁾.

وواضح من هذه القراءة أن الباحث وإن كان قد أنجز مقارنة تخرج إلى المنهج التكويني لإيمان القوي (بأن رؤية الأديب للحياة وللإنسان عامل مؤثر لا في اختيار الأديب لموضوع العمل الأدبي ومضمونه فحسب، ولكنها تشكل، أيضاً عاملاً حاسماً في تحديد وفرض أدوات التعبير التي يعبر بها الأديب عن مضمون عمله الأدبي) ⁽⁴⁾. إلا أنه لا يوجد في هذه القراءة ما يؤكد على تأثيره المباشر بالمنهج الغولدماني، إذ لم يشير عبد المحسن طه بدر سواء في مدخله المنهجي أو في قائمة مصادره ومراجعته إلى ما يدل على ذلك. وليس شرطاً أن تكون القراءة قامت باستichاء روح المنهج التكويني لتتبع بأنها مقارنة بنوية تكوينية، إنما نشير إلى ذلك من باب التوضيح والبيان للتمييز بين القراءات العربية التي أخذت بالمنهج الغولدماني بطريقة مباشرة، وبين القراءات التي اقتنعت بالربط بين الظاهرة الأدبية وبين مكوناتها الباني باعتباره الفاعل الذي أنتج القابل.

(1) غالي شكري، المتنمي: 353

(2) م. من: 354

(3) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 2

(4) م. من: 11

وتجلت ملامح المنهج البيوي في هذه القراءة من خلال المحاولة التي قام بها كيبب للبحث عن البنية العميقة الدالة المكونة للذات العربية بوصفها الذات الكلية المتحركة في الكون الشعري العربي ومن تشظياتها الظاهرة العذرية العربية وكونها الشعري الخاص بالزمرة العذرية المتميزة عن باقي الزمر الأدبية. حاول الطاهر ليب دراسة عناصر البنية العميقة الدالة من الحالة السكونية الثابتة إلى الحالة الدينامية بهدف تجاوز البنية للبروز ذات متميزة من الناحية التاريخية. فالتفاعل بين البنية والذات يرجعنا إلى الطبيعة التكوينية للبنية. حصر الباحث مكونات البنية العميقة الدالة والمتشكلة في بنية (الحرمان) الاجتماعي التي أدت إلى بروز الظاهرة العذرية، والتي ترجع إلى أسباب التهميش الاجتماعي للزمرة العذرية المرتبطة بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري. وقد انطلق الطاهر ليب من فرضية لا تقبل الإنكار، حيث تقوم على مبدأ المقارنة والمماثلة كي يصل إلى تحديد الرؤية المأساوية التي كان مكوناتها الباني الحرمان.

وبغض النظر عن النتائج التي توصل إليها الباحث، فإن ما يهمنا هو التعرف على طبيعة المنهج الذي طبقه الطاهر ليب في قراءته السوسولوجية للشعر العذري. فقد استعان الباحث بمنهجين نقديين أولهما منهج علم الاجتماع الذي استراحه من الفكر الماركسي، والثاني المنهج البيوي التكويني الذي أخذه عن ك. غولدمان. وقد مكنته هذا الدمج بين المنهجين المذكورين من مقارنة ظاهرة شعرية لزمرة من الشعراء العرب عاشوا شروطا مادية واجتماعية وثقافية مكتسهم من أن يكون لهم وعي جمعي تجلّى في هذه الرؤية المأساوية لزمرة الشعراء العذريين.

تجلت عناصر المنهج الاجتماعي في (سوسولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً)، الانطلاق من العام إلى الخاص، فتناول كيبب تحليل أهم العناصر الأساسية المحيطة بالظاهرة الشعرية العذرية، وهذا ما مكنته من فهمها والاقتراب منها. وقد نظر إليها الباحث على أنها بنية دالة شاملة استعاض بها عن مرحلة الفهم التي تعد محطة رئيسية في المنهج البيوي التكويني. وهذا ما جعل الباحث يستغني عن تحليل البنيات اللسانية والجمالية التي تنهض على العلاقة الثنائية الرجل / المرأة التي تحيل إلى إبراز تفوق الذكورة على الأنوثة. إن هذا التفوق لا يجد مظاهره على مستوى الحياة الواقعية فحسب، بل تجده أيضا على مستوى اللغة العربية نفسها.

أما المنهج البيوي التكويني فبرز في هذه المقاربة من خلال تحديد البنية المستهدفة (الكون الشعري العذري) وهذا مطلب منهجي أكدت عليه البيوية التكوينية، صنف إلى ذلك اعتماد الباحث مبدأ التماثل بوصفه أداة إجرائية مكنت الباحث من حصر رؤية الزمرة العذرية وتقديم تفسير لها.

وفي الباب الثاني (الرؤية الروحية) كشف عبد الحسن عنه مدراً عن رؤية جيروت الأقدار وقدرتها على العبث بالناس والسخرية منهم في رواية (عبث الأقدار). فإن الرؤية الثانية (أودوبس) تصل إلى نفس النتيجة ولكن بأسلوب آخر وأداة مغايرة. وتختلف رؤية (كفاح طيبة) (الباب الثالث) عن الرؤية السابقة، فالجهد والإرادة والتضحية لها قيمتها⁽¹⁾ وفي (القاهرة الجديدة) فقد جسدت العطرة المطفئة إلى انقراض الطبقة البرجوازية، فساد لا بداية له ولا نهاية⁽²⁾.

وفي (خان الخليلي)⁽³⁾ مرزت رؤية شاملة لأنها غطت كامل المجتمع بطبقاته حيث عكست صورة الثبات وعدم التغير على طبقات المجتمع، ومائل الباحث دراسة هذه الرؤية بدراسة الأداة (السراب)، رؤية يبدو عليها شيء من الغموض غير أنها لا تخرج عن الإطار الاجتماعي لكونها تشير إلى حياة القروء الفسّاع في ظل الطبقة الأرستقراطية وإذا كانت بيئة (زقاق المدق)⁽⁴⁾ هي نفس بيئة خان الخليلي (نفس المكان وتقارب الأحداث في الزمن، فإن الخلاف بين الروائيتين لا يكمن في الموضوع بقدر ما يمكن في عمق الرؤية ووضوحها في رواية (زقاق المدق).

وبعد، فإن هذه دراسة عبد الحسن طه بدر، (الرؤية والأداة، لحجب محفوظ) حاولت أن تقارب رؤية لحجب محفوظ الثابتة والمتغيرة عبر متابعة تطور فنه الروائي، وهي الرؤية التي مائلها بمقاربة فنية أسلوبية تؤكد على صلتها بها.

ومن المقاربات العربية التي استوحى المنهج البنيوي التكويني، قراءة الباحث التونسي الطاهر لبيب الموسومة (سوسيولوجيا الغزل العربي الشعر العذري نموذجاً)، الذي حاول أن يطبقه على الظاهرة الشعرية العذرية بشيء من المرونة والتعديل للخطوات الإجرائية التي اقترحها غولدمان. استبعد الطاهر لبيب عن منهجه المفاهيم التي طورها النقد الاجتماعي، ومنها مفهوم الانعكاس الألي الذي لجحت عن تطبيقه المفرط في استخراج المعلومات التاريخية. وقد وجه الطاهر لبيب نقده لهذا المفهوم تمهيداً لتناول مفهوم أساسي في المنهج البنيوي التكويني هو التماثل لأن ((الأجناس الأدبية... تفضي إلى كون خيالي يبنغي البحث لا عن تطابقه مع التجريبي بل عن تماثله البنيوي معه))⁽⁵⁾.

(1) عبد الحسن طه بدر، الرؤية والأداة، لحجب محفوظ: 194

(2) م. م، 235

(3) واجيع، م. م، الفصل الأول من الباب الرابع

(4) واجيع م. م، الفصل الأول من الباب الخامس

(5) الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، 34

ولنضرب كل مرحلة قام محمد برادة بالبحث عن البنية العميقة الدالة التي كشفت عن البذرة التي أثبت الفكر النقدي عند محمد مندور والذي جسده المراحل التي أشرنا إليها منذ حين. فالقراءة التي أنجزها برادة تندرج في ضوء المنهج البنيوي كما بلوره كل من لوكاتش و غولدمان و بير بورديو، وتكشف عن مدى فضل الباحث للمنهج التكويني وخصائص قراءته في العناصر التالية:

- 1- استبعد الباحث قراءة البنية السطحية، مكتفياً بالبحث عن المنطلقات والرجعيات بوصفها بنى باطنية تجلت في كتابات محمد مندور النقدية والتي تمثل رؤياه للعالم، واكتفى بالتحليل الذي قاده إلى إقامة الصلة والتمائل بين الكتابات النقدية وبين المناخ العام للفترة التاريخية التي أطرت الفكر النقدي عند مندور وكل ذلك لحصه الباحث في السؤال التالي ((كيف نفهم كتابات مندور))؟.
- 2- أدخل الباحث على منهج غولدمان تعديلات لجعله أكثر مرونة ليكون منسجماً مع الأهداف التي تقتضيها القراءة، وهذا ما مكنه من استعارة منهج بير بورديو، فأخذ عنه مفهوم 'اللاوعي الثقافي' *inconscient culturel* لـ كفسر ((مصدر التأثير الحاسم في الاختيارات الثقافية))⁽¹⁾.
- 3- استعارته لمفاهيم أساسية ومنها الثقافة *acculturation* لـ ليصل إلى صلب الإشكالية الثقافية والسياسية والأيدولوجية، وليكشف عن المرجع المخفي ونعني به المكون الباطني للفكر النقدي عند مندور.
- 4- وظف الباحث مصطلح الثقافة ليصل في تفسيره إلى صلب الإشكاليات الثقافية والسياسية والإيدولوجية، ليكشف عن المرجع المخفي في النصوص الغامضة⁽²⁾.
- 5- طعم منهجه بمفهوم المثقف العضوي الذي أخذه عن غرامشي، ويعني به المثقف المتطور مع الفئات التي يتبعها إليها⁽³⁾. ويمدده هذا المفهوم حقيقتين ((الحقيقة الأولى هي أن المثقف لا يعرف على أساس التفرقة بين العمل اليدوي والعمل الذهني... بل على أساس المكانة والوظيفة الاجتماعية ونظام علاقتها الاجتماعية))⁽⁴⁾.
- 6- استفادته من المنهج التاريخي الجدلي، حيث نظر إلى النقد عند مندور كشكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع. ذلك أن المنهج التاريخي الجدلي ينظر إلى الأدب والسياسة كإيدولوجيا، فلا يعطي قيمة للبناء الجمالي، وقد أكد الباحث على هذه الاستفادة في قوله: ((... توخينا الاستفادة، في

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 39

(2) م. من: 42

(3) عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 52

(4) م. من: 52

ومن القراءات النقدية التي تبنت المنهج النبوي التكويني التي يمكن وصفها بقراءة قاربت ظاهرة نقدية لحسب، نسوق دراسة الباحث محمد براءة الموسومة محمد مندور وتظهير النقد العربي⁽¹⁾. فمن الناحية الشكلية فإن هذه المقاربة تجتنب حماية البنية السطحية، وهذا امر طبيعي، لأن الأمر لا يتعلق بعمل إبداعي يقتضي الوقوف عند بنيت الدالة بوصفه بنية معلومة تقتضي الفهم والتحليل.

إن الغرض الأساس من هذه القراءة النقدية كما بين محمد براءة هو متابعة أعمال محمد مندور وملاحظة مفاهيمه ومساره النقدي وفق منهج نقدي جديد رآه مناسباً لقراءة وتقييم أعمال الناقد. وقد أعلن براءة عن منهجه الذي قال عنه إنه يستفيد كثيراً ((من المناهج والأبحاث المنجزة في مجال الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية لأنها تعطي الأسبقية للجذلية التاريخية))⁽²⁾، ويقتضي أثر المناهج الصادرة عن النبوية التكوينية كما بلورها كل من جورج لوكاتش، ولويسيان غولدمان⁽³⁾. وقد برر الناقد اختياره لهذا المنهج في قوله: ((في رأينا أن ميزة المنهج، فضلاً عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيهما للتاريخ بفهمه الواسع... فإن المصدر عن منهج تاريخي جذلي مرتبط بالفرد الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص دراستنا من حالات التقديس والتبرير القائم على أحكام صلبة))⁽⁴⁾.

ترمي قراءة محمد براءة إلى تحقيق هدفين أساسين لخصهما في السؤالين التاليين:

- 1- كيف السبيل إلى فهم كتابات مندور؟
- 2- ماهي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟

إن الإجابة عن هذين السؤالين تقتضي البحث عن المكون الباني للفكر النقدي عند مندور، أي البحث عن مساره النقدي الضارب بجذوره في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية لعصر الناقد والذي يتناظر مع كتاباته النقدية والاجتماعية والأيدولوجية، والتي تمكنتنا من فهمها. وبالتالي فإن عودة الباحث محمد براءة إلى رسم المسار الذي قطعه مندور في مسيرته النقدية، والذي استوحاها من تصريح الناقد وهي ثلاث مراحل: المرحلة التأثرية والمرحلة التحليلية، والمرحلة الأيدولوجية.

(1) هذه القراءة، هي في الأصل، أطروحة جامعية كتبها محمد براءة باللغة الفرنسية تحت إشراف الأستاذ أندريه ميكيل للحصول على دكتوراه السلك الثالث من جامعة باريس، وقد تمت المناقشة بتاريخ 19 يونيو 1973، وشارك في لجنة المناقشة الأستاذ: جمال الدين بن الشيخ، والأستاذ تروبو

(2) محمد براءة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 13

(3) م. من: 13

(4) م. من: 14

في هذا السياق ندرج دراسة الناقدة اللبنانية نمنى العيد الموسومة (في معرفة النص)، وهي المقاربة التي أبانت فيها عن منهجها النقدي الذي أرادت أن يكون بنيويًا، وترفض أن تكون بنيويًا شكلية تعزل عناصرها. إنها بنيوية ترى إلى علاقة هذه الدلالات بمرجعها⁽¹⁾. لهذا التصريح فيمت النقدية إذ يكشف عن المنهج الذي تبنته الناقدة نمنى العيد، ما دام الأمر يتعلق بالبحث عن المكون البائي، فهي ترى منهجها استمراراً لمنهج فولدمان، وللانجاء الماركسي، وهذا ما تؤكد في قولها: ((إنني اخترت العمل على النص انطلاقاً من هذا التيار (أي البنيوية التكوينية) في خطوته العريضة، واستناداً إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب، لا لعزله، بل ليعتقل، ويقتس في استقلاله قولاً لما هو حاضر فيه))⁽²⁾. فمن حيث التصور المنهجي العام فإن نمنى العيد تبنت المشروع الفولدماني التكويني من خلال إصرارها الكشف عن المكون البائي ما دامت، كما قالت، لا تعزل النص الأدبي عن مرجعه.

ويبدو أن نمنى العيد لم تتخلص من تأثير الانجاء الماركسي، ذلك أن رؤيتها للعلاقة بين البنية السطحية ومكونها البائي يطرأها مفهوم الانعكاس الآلي، وهذا ما ترفضه البنيوية التكوينية. فالعمل الأدبي يضاء بمرجع، وأن ((ما هو داخل النص الأدبي... 'خارج'، كما أن ما هو 'خارج' هو أيضاً داخل))⁽³⁾. غير أنها من وجهة أخرى نراها تتحدث بمفاهيم المنهج البنيوي التكويني حينما تربط البنية السطحية بمكونها البائي، أي إنها تحاول ربط الرؤية بالتشكيل، حيث ترى أن ما يقوله المبدع بوصفه فرداً إنما يقوله بصفة الجماعة أو فيبته الاجتماعية⁽⁴⁾. وتطرح نمنى العيد مبدأ المكون البائي من خلال فلسفتين متناقضتين، الأولى هي الفلسفة المثالية التي ترى العلاقة بين البنية السطحية ومكونها البائي، والثانية هي الفلسفة المادية التي تقيم العلاقة بين الماقبل والمابعد على أساس الانعكاس. ((فالعلاقة بينهما هي علاقة انعكاس))⁽⁵⁾.

ومن جهة أخرى فإن الباحثة تحصر، كما قالت، أن تكون بنيويًا توفيقية تعزل النص عزلاً مؤقتاً دون أن تقطعه بمكوناته. فمسارها النقدي يتقاطع مع الواقعية ومع الأدبية من لوكاتش إلى باختين إلى فولدمان. وبكلمة وجيزة فإن منهجها النقدي هو شجرة تفاعل عدة مناهج واتجاهات نقدية كانت في الأصل متناقضة.

(1) نمنى العيد، في معرفة النص: 11

(2) م. من: 12

(3) م. من: 38

(4) م. من: 38 / 39

(5) م. من: 52

دراستنا من المنهج والأبحاث المنجزة في مجال علم الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية. لأنها تمطي الأسبقية للجدلية التاريخية⁽¹⁾.

يختزل هذا التصريح مسافات كبيرة تؤكد على استفادة م. برادة من المنهج التاريخي الجدلي التي تجلت من عناوين فصول الدراسة: مندور والمثاقفة، الحقل الثقافي في عصره النقد التحليلي، النقد الإيديولوجي، النقد النظري.

نخرج الآن على قراءة لمحمد بنيس⁽²⁾ التي جاءت هذه لتحقيق أهدافا وطموحات توخاها الباحث من هذه المقاربة، وهي قراءة الظاهرة الشعرية في المغرب ووعي إشكالية منهج الكتابة. ولتحقيق هذا الطموح سمى بنيس لبتي منهج قراءة يستند إلى وعي بالقراءة بالقوانين وبالبنيات الداخلية والخارجية (للمتن الشعري)، وللكشف عن الربط الجدلي بينهما للوصول إلى النواة، أو المكون الباني. ومن هنا جاءت البنية التكوينية بوصفها منهج قراءة لتحقيق هذا الطموح دون التغاضي عن المحازات البنيوية الشكلاية في الكشف عن قوانين البنيات، ومن المادة التاريخية الجدلية في تفسير البنيات⁽³⁾.

إن اختيار محمد بنيس البنية التكوينية منهج قراءة ينبع من قناعته لكون المنهج يتسم بالعلمية والموضوعية فضلا عن كونه منهجا يسمح بالكشف عن البذرة التي أثمرت الشكل الذي كان موضوع القراءة. وأفقت المثابة الحديثة لهذه القراءة أن تمثل محمد بنيس للمنهج البنيوي التكويني لم يخرج عن كونه تركيا بين المنهج الشكلي والمنهج الجدلي⁽⁴⁾. لذا كنا نرى الباحث يظهر بقبعاتين: تارة بقباعة البنيوي الشكلاية، وتارة أخرى بقباعة الناقد الاجتماعي الجدلي. ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال البيان المنهجي الذي طفق بمصطلحات البنيويين الشكلايين والاجتماعيين الجدليين على حد سواء.

وباختصار فإن قراءة الباحث قامت على إبراز [تجليات البنية السطحية للمتن] التي أدمجها فيما بعد في [بنية عميقة] أسفرت عن ثلاثة قوانين تحكم بنية المتن الشعري ليصل إلى اختراق البنية، وهنا يصل إلى المكون الباني للمتن الشعري المغربي المعاصر بوصفه الذات الكلية المتحركة في هذا المتن، وهنا يقع تفسير البنية الثقافية التي ارتبطت بالمجال الشعري فضلا عن المجال الاجتماعي والتاريخي. واتخذ الباحث من بنية الاختراق قاعدة لتأسيس التماثل بين المتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الواقع المغربي، فكان أن كشف عن رؤية الشعراء المعاصرين التي اختزلها في [الهزيمة والانتظار].

(1) عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا: 13

(2) راجع، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية

(3) م. س: 11

(4) م. س: 24

وفي الرواية الثانية (الزمن الموحش)⁽¹⁾ تجلّت المقاربة التكوينية من تمركز الباحث عند البنية السطحية (الشخصيات، الفضاء، الزمن) كخطوة أولى للبحث عن اللوغوس، ومنه إلى الرؤية⁽²⁾، وكانت (لجنة أغسطس) النموذج الروائي الثالث الذي تجلّت من خلاله المقاربة التكوينية التي تكررت في العملين السابقين، حيث كانت الانطلاقة من المعلوم أو الظاهر إلى المجهول أو البنية العميقة الدالة، ومن ذلك إلى الرؤية.

نأتي إلى الدراسة السادسة (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي) لـ لحميداني حميد⁽³⁾ وهي من أبرز الفراءات النقدية العربية التي تبنت المنهج البنوي التكويني بشيء من المرونة. وقد أبان الباحث عن تصوره للمنهج في بيانه في المدخل العام، وهو تصور استمد من روح المنهج الغولدماني في إبعاده وعبأته التي لخصها في:

1- بعد التحليل لفهم في الكشف عن البنى الفنية وما تقتضيه من بنى مضمونية.

2- بعد التفسير وهو وضع النص ضمن بنية أوسع، التي تعبر عنها الرؤية.

وفضلاً عن هاذين البعدين، كشف لحميداني عن تصوره لمفهوم المنهج التكويني الذي رآه يقترب من الروح العلمية لكونه يسعى لتحديد طبيعة العلاقة بين الإبداع والواقع الإنساني، أي أن منهجه يهدف إلى إبراز المكون الباني من خلال الظاهر المعلوم والمتمثل في البنية السطحية التي حصرها الباحث في مكونين متناقضين. ينعكس الأول موقف المصالحاة مع الواقع، ويعكس الثاني موقف الانتقاد للواقع. ورأى لحميداني أن الموقف الأول يعبر عن وهي ممكن بالنسبة للطبقة الاجتماعية، بهدف تحقيق توازن فعلي بين الفئات وظروف الواقع. أما روايات الصنف الثاني (الانتقادي)، فهي أكثر إيجابية، كما يراها النائد، لأن الوعي يساهم في تغيير الحركة التاريخية.

وخلاصة هذه القراءة أن لحميداني حميد انطلق من قراءة المابعد المتمثل في البنية السطحية الفنية للوصول إلى الماتيل، إلى البنية العميقة الدالة التي ماثل بينها وبين الواقع السوسيولوجي الذي حدده في المدخل، رابطاً الرؤية بالتصور الأيديولوجي للكاتب الرواية.

نخرج الآن على قراءة الباحث السوردي محمد عزام الموسومة (فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية)، وهي القراءة التي قارب فيها الباحث أدب الروائي نبيل سليمان. وقد أعلن محمد عزام في بيانه المنهجي عن تطبيقه البنوية التكوينية في تحليل النص الروائي باعتباره بنية دالة أنتجتها في إطار بنية

(1) هذه الرواية هي للكاتب الروائي، حيدر حيدر نشرتها دار العودة، عام 1973

(2) الرواية العربية والنع وأفاق، تأليف جماعي: 130

(3) راجع، لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مقارنة بنيوية تكوينية

وفي ضوء هذا التصور المنهجي الذي تبنته ثمنى العبد فترات مقارنة لمحمد يسير، ولاحظت عليه تسوية بين الجدلية الاجتماعية وبين السبوية التكوينية⁽¹⁾ فهو كالاكتمايين الجدليين لأنه يرفض أن يكون النص مجرد لغة، فهو يحمل رؤية للعالم، له صفة بواقع صالحة. ومن جهة أخرى كالشكلياتين لأنه يؤكد على أهمية اللغة، فهو بهذا الجمع أنتج مثامها منهجيا مبرزا⁽²⁾.

وعلى مستوى القراءات الإبداعية قامت الباحثة بتحريب المنهج التنبؤي الشكلي في قراءتها لقصيدة (تحت جدارية فائق حسن) لـ محمد يوسفي، ولرسالة قصير بن الخطاب - رنسي آفة عن - (القضاء)، ورواية (السؤال) لـ غالب حلسا. واستنت من ذلك رواية (أموم الحجر إلى الشمال) لـ الطيب صالح التي حاولت مقارنتها في ضوء المنهج التنبؤي التكويني، من حيث اهتمامها بالكشف عن رؤية الكاتب التي وصفها بالمساوية.

وفي نفس المساق تقدم مقارنة أخرى تبنت المنهج التنبؤي التكويني وهي دراسة محمد براءة (الرؤية للعالم في ثلاث نماذج روائية)⁽³⁾. ووضح من هذا العنوان فإن غرض براءة هو البحث عن المكون البائي الذي كان وراء تشكيل الروايات التي استهدفتها القراءة. وقد بين براءة في مقدمته المنهجية عن مفهومه للمصطلح الإجرائي الرؤية للعالم بين الروايات التي استهدفتها القراءة، وبين الرؤيات للعالم في المجتمعات العربية خلال نفس الفترة⁽⁴⁾ وعن مفهومه للبنية العميقة الدالة.

نهضت مقارنة براءة للرواية (ثمرة فوق النيل) على تفكيك البنية السطحية بوصفها بنية ما بعدية معلومة عن (العوامة) باعتبارها فضاء له صلة بمناظر الرواية (شخصيات، حوادث، سرد...) وتظهر في الجهة المقابلة (الحجرة القائمة) المرادفة للكبت والقمع والشيء، نقبضة (العوامة) المرادفة للانطلاق. ومن مقارنته للبنية السطحية يدخل الناقد عمدا براءة إلى العمق أو اللوغوس التكويني للرواية فيحدد الرؤية للعالم للكاتب، رؤية (تساوية شائبة تحاول القبض على سر انطفاء (البانوس) الملهب لحماس الإنسان، المقرري بوجه العادة)⁽⁵⁾. وقد أدرك الباحث أن البحث عن الرؤية الاجتماعية في الرواية يستدعي البحث عن المكون البائي في المجتمع المصري خلال الحقبة، وفي ضوء الوعي القائم والوعي الممكن.

(1) ثمنى العبد، في معرفة النص: 123

(2) م. س: 125

(3) الرواية العربية واقع وآفاق، تاليف جماعي: 130

(4) م. س: 137

(5) م. س: 141

تظهر تطبيق المنهج التكويني - عند الجبار - على الرواية والمسرح والشعر، وقدم تصوره لمنهج ك. غولدمان الذي اصطلح عليه (أعني م. الجبار) بـ 'البنوية التوليدية'. وقد اقتنع الباحث دراسة النص الأدبي من الداخل، أي أنه سعى إلى البحث عن المكون الباني (التفسير) الضارب بمروقه في امتدادات المجتمع، ومن الخارج، أي من حيث أنه بنية سطحية هي سطح لهذا المكون (الفهم).

وكذلك. الجبار في دراسته على إبراز آلية الرؤية للعالم باعتبارها الصيغة التي استقطبت إليها جميع عناصر التحليل، فمن خلال مكوناتها تفسر أدوات تشكيل النص تفسيراً تتساوق فيه عناصر النص مع الرؤية، وهي اجتماعية جامعة دون أن يسقط في الانعاس الآلي، الذي ترفضه البنوية التكوينية، فالرؤية في منظور الباحث لها مكونات ومرجعيات، وهذا رأي ينسجم والتجهات المنهجية التي جاء بها منهج ك. غولدمان.

أما على مستوى مكونات البنية، فيلاحظ أن الأعمال الروائية التي قاربها مدحت الجبار تباينت من حيث تناول، فقد اقتصر الفهم على تحليل الشكل التعبيري لعناصر البنية السطحية التي تبدو أمامية من وجهة نظره، ليمائلها، فيما بعد، بالرؤية دون إيلاء أهمية للتفسير. وينسحب هذا التفسير على روايتي (العيب والحرام) لـ يوسف إدريس، وعلى رواية (البلدة الأخرى) لـ إبراهيم الجليلي (و) مجنون الحكم) لـ سالم حميش... وفي كثير من الحالات يبدأ الجبار في النص للبحث عن المكون الباني، بوصفه مكوناً مجهولاً، قبل قراءة الشكل التعبيري بوصفها سطحا للبناء العميقة. وهذه القراءة تتجسم مع طبيعة المنهج، للمكون الباني يسبق في الظهور البنية السطحية التي هي ثمرة له.

تشارك النماذج التي أومأنا إليها، منذ حين، في رؤية واحدة هي الرؤية المأساوية التي حصرت بقوة في (العيب والحرام) أو (البلد الأخرى). وقارب الباحث م. الجبار بعض الأعمال المسرحية بالاعتماد على مفهوم المأساة الذي اتخذ آلية لقراءة البنية الدالة التي ربطها بالمرحلة السياسية التي مر بها المجتمع المصري دون أن يفرغ في تفسيرها.

من الدراسات النقدية الماثلة والتي طبقت المنهج التكويني على ظاهرة الشعر الصوفي، دراسة مختار جبار (شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل)⁽¹⁾. وهي من الدراسات النقدية النقدية المميزة - في تقديرنا - لكونها انخرطت بتناول الرؤية الصوفية للعالم. وفي المدخل الذي استفتح به هذه قراءة كشف الباحث مختار جبار عن منهجه ومفاهيمه وأدواته الإجرائية فكان مفهوم [الرؤيا] الذي دل به على البنية العميقة أو الدهنية أو الأيديولوجية أو المكون الباني الذي يتحكم في التشكيل. أما [التشكيل] فهو بنية الخطاب الشعري نفسها، والعلاقة بينهما أي بين الرؤيا والتشكيل أو بين المدلول (التجربة الشعرية) والمدال (الخطاب الشعري) تقوم على التفاعل الذي تنهض على أساسه هذه الدراسة [الرؤيا والتشكيل]. ويؤكد

(1) راجع، مختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل.

مسؤولية، وبوضع النص في سياق بنيت الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي أبدع فيها. تقوم قراءة محمد عزام على جدلية البنيات الداخلية والخارجية للعمل الأدبي، مستفيدا من المناهج الجديدة ومتجاوزا إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع. وقد أشار عزام في البيان المنهجي إلى أبعاد مقارنته ومبادئ القراءة التكوينية التي اختزلها في مرحلة الفهم ومرحلة التفسير التي يتم فيها إدماج البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعا للكشف عن المكون الباني الذي يقف دوما هو (الوعي الجمعي).

تقوم مقارنة محمد عزام على قراءة البنية السطحية لأدب نيل سليمان المتمثلة في تحليل الشكل التميري والفني لروايته التاريخية والسياسية والاجتماعية. فكان أن ركز على قراءة الشخصية الروائية. وبنية المكان وبنية الزمن في النص الروائي، مستفيدا من بعض المناهج النقية (البنيوية، السيميائية...) ومن النتائج التي توصل إليها كل من رولان بارت وجوليا كريستفا ونوري لوثمان، حيث وجد فيها ما يساعده على مقارنة البنية العميقة الدالة. ثم قام الباحث بإدماج هذه البنية في بنية أعمق بغية الوصول إلى المكون الباني، لأجل ذلك اخترق محمد عزام الفضاء الثقافي / الأيديولوجي للنص الروائي، والفضاء الاجتماعي والتاريخي.

ويبدو من هذه القراءة أن محمد عزام كان في تحليله أقرب إلى المنهج الاجتماعي الجدلي منه إلى المنهج البنوي التكويني، فغابت الآليات الإجرائية التي تمسك التماثل البنائي فلم يخرج النص الروائي في تصور الباحث على أن يكون وثيقة أيديولوجية وتحفيا للتاريخ الفكري السوري خلال المراحل التالية: ((1) - مرحلة الحكم العثماني...

1- مرحلة الحكم الاستعماري الفرنسي..

2- مرحلة العهد الوطني⁽¹⁾

ومن الدراسات المماثلة في للقراءات السابقة قراءة مدحت الجيار ألعنونة (النص الأدبي من منظور اجتماعي)⁽²⁾، وهي من المقاربات النقدية التي تبنت المنهج البنوي التكويني صراحة، حيث قاربت ثلاثة أجناس أدبية وهي (الرواية، الشعر، والمسرح). ويبدو أن مدحت الجيار اختار منهجه عن وعي تام وقناعة أكيدة بأهمية المنهج الذي تبناه، فلم يغفل في مقارنته المعالجة الفنية للنص فضلا عن اهتمامه بالبحث عن اللوغوس التكويني لكل بنية دالة من البنيات المستهدفة في الدراسة، وكل هذه إمارات تؤكد على تمثل الباحث لأصول المنهج وآلياته الإجرائية.

(1) محمد عزام، فضاء النص الروائي: 147

(2) راجع، مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي.

اتضح من هذه القراءة أن المنهج الذي تبناه الباحث لاختار حواراً يمكنه من إقامة العلاقة المتقابلة بين الرواية والتشكيل، أي من خلال التماثل بين البعدين الغياب والحضور بوصفهما بعدين يجسدان رؤيا صوفية بنية وبين البنية السطحية التي هي السطح اللساني أو البناء المعماري.

ومن المقاربات النقدية التي أجزت قراءة تكوينية لسوق قراءة ألباحث العراقي "سلمان كاصد" المرسومة (الموضوع والسرود) ⁽¹⁾. وقد خص هذه الدراسة لمقاربة أعمال الكاتب القصصي والروائي مهدي عيسى الصقر لمهامه الفعالة في تجديد القصة العراقية، إذ كان منجماً مع كل فترة من فترات تجاربه الفنية في الرواية والصيغة والتعبير ⁽²⁾. ولم يكن المنهج الغولدماني هو المنهج الوحيد الذي أسعف الباحث على تحقيق مشروعه النقدي، فقد استعار مناهج أخرى رأها ((قادرة على اكتناء ما في نصوص الصقر القصصية والروائية من خصائص ومميزات)) ⁽³⁾. محاولاً أن يجد العلاقة بين البنى الموضوعاتية بوصفها المكون الباني للعالم القصصي لـ مهدي الصقر ⁽⁴⁾.

ركز سلمان كاصد في مقارنته الإجرائية على البنية العميقة الدالة لعالم الصقر تحليلاً وتفسيراً، والتي تمحورت حول بنية التماسك والمستوحاة من قصص المرحلة (1950 - 1958)، التي عرّفت تماثلاً بنيوياً بينها وبين المرحلة التاريخية التي عرّفت كتابة هذه القصص، ((فالتماثل النبوي (قائم) بين الأفاضل بوصفها ذات إطار تاريخي واجتماعي موحد)) ⁽⁵⁾، أفصح عن ظهور رؤية القاص للعالم وهي ((خلاصة لمعايير فلسفية مشتقة من عوالم شخوصه بوصفها كائنات مستلبة... (و) يمثل الفن القصصي لدى الصقر في انتمائه هذه الطبقة أقصى درجات التمثيل التفريري، بيد أن هذا لا يعني إلا البحث المتواصل عن مبدأ التماسك)) ⁽⁶⁾.

وكشف الباحث عن بنية الانشطار بوصفها بنية عميقة دالة تحتوي على مجموعة من القصص لا تضمها مجموعة واحدة، فلا انشطار إذا لم يكن هناك تقابل دلالي. وبين سلمان كاصد أن الانشطار كان مجسداً في القص قبل أن يكون ماثلاً في الرؤية، فالانشطار الاجتماعي ساس البنية السطحية فعرفت هي الأخرى خلخلة على مستوى النص الأدبي.

(1) راجع، سلمان كاصد، الموضوع والسرود مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي

(2) م. ص: 14

(3) م. ص: 15

(4) م. ص: 15

(5) م. ص: 34

(6) م. ص: 48

تختار حباراً أو التفسير الصحيح للأشكال التعبيرية لا يكون إلا ما كشفنا المذاهب التي صدرت عنها الأشكال
ومثل هذا المنهج التفسيري ينسجم بالصعوبة لأنه يطلاق من المعلوم (البنية السطحية) إلى المجهول (البنية
العميقة) التي اندثرت في التاريخ

كشفت ثم حباراً عن منهجه الذي أعلن من خطوطه العريضة فهو منهج كما صرح بنفسي (من
مناهج الدراسات التطبيقية - ومن روح منهج النبوة التكوينية للفرنسي ك. غولدمان والذي يرى أن ما
من عمل أدبي إلا ويتضمن رؤية معينة للعالم تنتظمه في جملة وأجزائه - ومن الدراسة التي قام بها الطاهر
ليب على الشعراء المعاصرين، والتي حاول من خلالها أن يصل إلى المناهج والأصول الاجتماعية والثقافية التي
كانت وراء منع الظاهرة العذرية صنعا فريداً)⁽¹⁾

يستفاد مما سبق أن ثم حباراً اتخذ من المنهج ألفوندلاني أداة ملبسة تستجيب للتجربة الشعرية
الصوفية. وعلى هذا الأساس تتحدد الخطوط العريضة لهذه القراءة على النحو الآتي:

- قراءة الظاهرة الصوفية بوصفها ظاهرة متميزة للواقع الممكن، بعد الواقع الكائن.
- اعتبار تختار حباراً الرؤية للعالم لأبي مدين التلمساني هي رؤيا لجموع شعره وحكمه ومقولاته
الصوفية، والتي جسدها المثلث الصوفي، وهي في تقديرنا خطوة إجرائية هامة لانسجامها مع روح
المنهج النبوي التكويني.
- دراسة الظاهرة الصوفية في شموليتها بوصفها ظاهرة اجتماعية، لها تصورها للواقع الممكن، بعد
تغير الواقع الكائن.
- تدريج الباحث من الكل إلى الجزء، بدءاً من الهيكل العام لبنية القصيدة، إلى الموضوعات والأساليب
والمعاجم اللغوية.

وعلى المستوى الإجرائي ركز تختار حباراً على إبراز العلاقة بين الرؤيا للعالم (الصوفي) - التي رآها
تحقق على بعدين أحدهما مرحلة [الغياب الأول]، وآخرهما يجسد مرحلة [الحضور] ولكن من
موقع الغياب الثاني، - وبين التشكيل الذي جسده من خلاله الرؤيا الصوفية المتمثلة في بعد [الغياب] وبعد
[الحضور]. اعتمد الباحث على آلية التماثل بوصفها مفهومًا إجرائيًا لاستنباط العلاقات الروحية من
العلاقات الحسية، وتحلّى ذلك في المائلة بين المكون الباني (البنية العميقة) وبين البنية السطحية. فالعلاقات
التي تشكل سطح البنيات اللسانية، ما هي إلا علاقات مشابهة للبنية الدالة (رؤيا الشاعر). وقد جسده
الباحث العلاقة التفاعلية بين الرؤيا والتشكيل في التشكيل الموضوعاتي، والأسلوبي والمجمعي.

(1) تختار حباراً، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 8

بناء الأزمت والمكتة والشخصيات أظهر رؤيتين، الأولى رؤية اجتماعية للحرب، وأخرى رؤية وصفية، تمكسان رؤيتين متناقضتين للعالم فالرؤية الاجتماعية منافضة لمفهوم الحدائة المرشح كحدائة شكلية، ورؤية وصفية دارت في فلك الحدائة الشكلية. أدى هذا التعارض في الرؤى إلى التوغل في الواقع الثقافي، وهو بضرب يحدوره في عمق التاريخ الذي استبطن مفهوم الحدائة بمضي إلى التفریب، وهذا من العوامل المسببة للحرب. وغدت مقولة الفن للفن أكثر قبولاً لأنها تضمنت قدرة على لمويه بعدها التفریب المفضي إلى تغييب الصراع الاجتماعي في الفكر والأدب.

ومن الدراسات التي تندرج في هذا المنحى قراءة تختار حوار الموسومة (المرجعية الكلامية) لنظرية النظم عند الجرجاني⁽¹⁾، وهي القراءة التي حاول فيها الباحث رصد العلاقة التفاعلية بين المكون الباني والبنية السطحية، أو قل العلاقة بين الفاعل بوصفه اللوغوس التكويني، وبين القابل بوصفه شكلاً أو حضوراً فكرياً أو بنية سطحية.

إن المستقرى لهذه المدونة سيثين له - لا محالة - غرض تختار حوار وهو البحث عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني بوصفها هي المكون الباني لنظرية النظم. ولتحقيق هذه الغاية انطلق تختار حواراً من فكرة ناسبية تكوينية مقتضاها أن كل بنية سطحية أو شكلية لها مكونها الذي كان سبباً في إظهارها إلى الوجود. إن نظرية النظم عند الجرجاني باعتبارها قابلاً لها فاعلها الذي كان سبباً في تكوينها وصياغتها وتشكيلها، وهذا ما حدا به تختار حوار بالرجوع إلى اللوغوس التكويني الذي مكنه من تفسير منشأ هذه النظرية في عدة محاور هي (مصدر النظرية، مسألة خلق القرآن، ومقالة المعزلة، ومقالة السلف، ومقالة الأشعري) وأثر هذه الأخيرة باعتبارها المكون الباني في نظرية عند الجرجاني.

تشكل المحاور الخمسة الأولى البنية العميقة الدالة لـ المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني؛ فالجرجاني الضمني أو البنية العميقة الدالة وجه للبنية السطحية (نظرية النظم) التي استقامت على مكونين (مكون اللفظ ومكون التركيب (النظم)).

لقد قامت عملية تفسير المرجعية الكلامية لنظرية النظم لـموضع الفكر الجرجاني في عدة حقول، ولو لم يتم الرجوع إليها لظلت هذه النظرية مبهمة في كثير من مفاهيمها وأطاريحها. فالقصاحة والبلاغة وهي تتمثل في مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي، ترجع، في الأصل، إلى هذه الفكرة، فهي المكون الباني الذي يربطها بمقالة الأشعري (320هـ) حين وقف موقفاً وسطاً من مسألة خلق القرآن، فتكلم عن الكلام النفسي، والكلام اللفظي. فالأول يمثل (المقابل) والثاني (المابعد). ومن هنا جاء أن تفسير سر الإعجاز من جهة اللفظ لم يكن ممكناً لو لم ينتظم وفق انتظام الكلام النفسي الإلهي.

(1) راجع، تختار حوار المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، ع 4، خريف 2002.

وحامت نسبة التفاعل بوصفها مكوناً ثانياً آخر للكشف عن ((الهيبار رؤيا الكهل))⁽¹⁾ التي قاربها سلمان كاصد مقارنةً موسيولوجية، لأنها السبل المساعد للكشف عن المسكوت عنه في النعلة المتعاملة وحامت نسبة التدهور التي أرهقت لها نسبة الاستطارة التي أومأنا إليها آنفاً، لنؤكد ((على تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي ما دام بحث عن قيم أصيلة غير مجد في مجتمع كتدهور))⁽²⁾.

كشفت القراءة التي أحرها الباحث لبنة التدهور أن المكون الباسي لرؤية الكاتب القصص (الصفر) تمثل في المقام الضائعة التي طمعت رؤيته بالطامع المأساوي، لذا وجدناه بحث عن منشأ المأساة في البنية الاجتماعية والبنية الاقتصادية، فالمأساة تختزل في هذا الاختلاب الاجتماعي.

ومظهرت دراسة البنية السطحية لأعمال القاص عيسى الصفر بوصفها بنية معلومة ساستها بنية مجهولة أو مضجرة، وتركزت القراءة على بنية الزمن السردية التي ماثل بينها وبين البنى الفنية التي تضمنها الأعمال القصصية (بنية الأنساق السردية) والتي استعان على قراءتها بمناهج مجاورة ((النسوية، السيميائية) وبين البنية العميقة الدالة.

ومن الدراسات المماثلة التي أدرجناها في هذه القراءة لكونها تبنت المنهج التكويني، دراسة رفيق رضا صيداوي الموسومة ((النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية مقارنةً ببنوية تكوينية))⁽³⁾. وكما هو جلي من عنوان المقاربة، فإن غرضها الرئيس البحث عن رؤية الروائيين اللبنانيين للعالم من منظور المنهج البنوي التكويني، وبالأخص رؤية الروائيين اللبنانيين إلى الحرب الأهلية الطائفية ودلالات هذه الرؤية. وبالطبع فإن تحقيق مثل هذا المشروع مرهون باختيار المنهج القويم الذي يساعد على تحقيق أهداف هذه القراءة، لأجل ذلك أثر الباحث ((المنهج البنوي التكويني (بوصفه) القاعدة الأساسية التي تمحورت بموجبها منهجية البحث))⁽⁴⁾. جدت الروايات التي كتبت ما قبل الحرب الأهلية اللبنانية (1975 - 1990) المرجعية الاجتماعية والثقافية واختلالات البنية الاقتصادية والوضع المأساوي المتزدي وأزمة المثقفين في تحديد هويتهم، وأكدت على الهيمنة الأيديولوجية الطائفية وتأثير ثقافتها في الحرب.

أما الروايات التي كتبت في زمن الحرب فقد تشكلت رؤيتها العدمية والمأساوية والسوداوية من خلال البنية السطحية التي ركز الباحث على تحليل عناصرها الأساسية وهي (الزمان والمكان والشخصية). ومظهرت خطة رفيق رضا صيداوي في هذه المقاربة على قراءة البنى السردية ومناظرتها فيما بينها من جهة وبين الرؤية للعالم التي يحملها كل عنصر من العناصر المستهدفة. وأكدت خطة الباحث على تفاوت أساليب

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد مقارنةً ببنوية تكوينية في الأدب القصصي: 125

(2) م. من: 171

(3) وابع، ريف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995

(4) م. من: 38

إن المشروع البنيوي التكويني هو ثمرة القراءة الواعية في الفكر الفلسفي المثالي والفكر الوضعي، وفكر كانط وهيجل وهيدغر فضلا عن إيمانتش. ج. لوكاتش وروني جيرار وبياجي وجورفيل وولتر بن جامين وأدونو ومانوفسكي، من فكر هؤلاء وغيرهم امتص غولدمان نظريته التكوينية.

من ثملنا هذه الجذور الفكرية والفلسفية نتبين القرينة التي يتأسس عليها المنهج التكويني، وهي فرضية بسيطة تهدف إلى خلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع، أي التوازن بين الماقبل والمابعد، بين المكون الباني والبنية السطحية. فالأفعال الإنسانية هي إجابات لموضوع فردي أو جماعي. ويبقى هدف البنيوية التكوينية هو الوصول إلى اللوغوس الذي تم به التعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي.

من هذا المنطلق نقول إن القراءة التكوينية يستحيل معها فصل المكون الباني عن البنية السطحية، وبهذا تتحقق صفة الكلية والشمولية في البنية الدلالية، وهي صفة تنهض على مبادئ افترضية ترى كل السلوكات والأفعال بوصفها بنى (سطحية) لها بنى دالة (لوغوس تكويني)، ومن مقتضيات هذا الافتراض إدماج الأعمال الأدبية في بنات أخرى خارجية تمكن من إعطاء تفسير للبنى الداخلية.

إن فاعل الإبداع من المنظور التكويني هو الجماعة هو الجماعة التي يفترض أن توجه الفرد وتسوسه فيعبر عن موقفها الذي هو رؤيتها، فيتحقق التوازن بين الفاعل والقابل، فلا يدع الفرد بدون زمرة ولا تبذع الزمرة بدون مبدع، فيصبح المجتمع هو الرحم الذي يمكن المبدع أن يبدع في إطاره.

تشكل الدراسات النقدية العربية التي تم عرضها مدونة هذا البحث، والمركز الإجرائي التي سوف تبنى عليه فصول هذه القراءة. لقد بدا واضحا أن المدونة النقدية التي اعتمدنا عليها أفرزت عدة إشكاليات برزت في مستويين أساسيين، مستوى يتعلق بالنظرية البنيوية التكوينية، ومستوى يتعلق بإجراءاتها التطبيقية. ومن الإشكاليات النظرية التي طفت على سطح القراءات النقدية إشكالية المصطلح والمنهج حيث تباينت القراءات في استعمال عدة مصطلحات هي: (البنيوية التكوينية، البنيوية التوليدية، البنيوية التركيبية، البنيوية الدينامية). وبات واضحا أن إشكالية استعمال المصطلح ارتبطت بمكونات أخرى كشفت عنها القراءات، وهي مسألة التماثل والتناقص التي انحوت عنها قراءات أخرى الحرفت عن القراءة التكوينية التي تلتزم في صومها بالبحث عن المكون الباني، لا القراءة السوسولوجية التي تهتم بالمضامين أكثر مما تهتم بالبحث عن مكوناتها وجذورها في علاقتها ببنائها السطحية.

ونتيجة لما سبق، انكشف لنا اتجاها في المدونة النقدية التي تبنت البنيوية التكوينية منهجا نقديا، اتجاها قارب الكتابات الإبداعية، وآخر الكتابات النقدية (نقد النقد)، دون أن يكون لهما نفس التصور عن المنهج الغولدماني، اتجاها تمثل المنهج البنيوي التكويني على اعتباره تركيا أو مزجا بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي. أما الاتجاه الثاني فقد ظهر بوصفه قراءة تراعي بوعي الجدلية القائمة بين اللوغوس التكويني والبنية السطحية، أي القراءة القائمة على ثنائية الماقبل والمابعد ومنها كانت البنيوية

إن المنهج الذي اعتمدته تختار خياراً لتفسير نظرية النظم يقوم على ثنائية الماقبل والمابعد. إن اكتشاف الباحث البنية العميقة الدالة أو المكون الباني لنظرية النظم، مكته من أي يعطي التفسير الصحيح للبنية السطحية التي تمثلت في مكونات النظرية ويختلف مقولاتها البلاغية المرتبطة بها. فالفصاحة لا تطلق على اللفظ وحده بل تطلق على معناه. وأساس نظرية النظم الفصاحة والبلاغة وهي مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي. الفاعلية الذاتية - الفردية متجلية في الفاعلية النطقية - الفردية

كما أناط الباحث اللثام عن المكون الباني لنظرية النظم، قابله على مستوى التطبيق بما تظهت به هذه النظرية كإشارته إلى التجنيس [فاستحسانه أو استكراهه ليس في ذاته ولكن لوظيفته، فالمعيار هو مطابقة البنية اللسانية للبنية النفسية التي تسوس الأولى. وما قيل عن التجنيس ينسحب على الاستعارة والتشبيه والتثيل والجاز، وبهذا التفسير وصل الجرجاني إلى نفرد القرآن الكريم في نظمه.

رابعاً : استنتاجات

مكننا هذا المدخل من الوقوف على المتطلقات الفكرية والتقديرية للمنهج النبوي التكويني. وقد تبين أن البنيوية التكوينية بوصفها جنباً أو فكرًا ترجع إلى فلسفتين أساسيتين هما الفلسفة المثالية المبنية على ثنائية الماقبل والمابعد ومنها خرجت الأسلوبية النفسية والتكوينية. فبناثير من 'سويوري' صاغ كومبان غولدمان رؤية العالم التي تتوارى خلف الشكل، وهي تجسيد للفكرة الديكارتية (أنا أفكر إذن أنا موجود) التي اهتمت بالبحث عن الإجابة عن السؤال الجوهري: من أين؟ ولماذا؟ أي بالبحث عن المكون الباني.

ومن الفلسفة الوضعية، أيضاً، المبنية على الواقع خرجت البنيوية التكوينية التي تختزل مركز الكون في الإنسان. من هذه المتطلقات ولدت النظرية التكوينية التي جاءت تجسيدا للفلسفات التي أومأنا إليها منذ حين، فكتاب (الروح والأشكال L'Âme et les formes) لـ'لوكانش' يتناظر مع الفلسفة المثالية و الفلسفة الوضعية، إذ رسخ فيه فكرة أساسية وهي أن القيم بصفة عامة تعتمد على أشكال من البنى المتجانسة التي تسمح للروح من أن تعبر عن إمكانياتها، ويدخله لمقولة الكلية الجدلية 'Catégorie de totalité dialectique' التي ألهمت البحث البيوي بهذه الكلية التي مثلتها المتطلقات التي أشرنا إليها. وفي (الروح والأشكال) ولدت فكرة البنية الدالة 'Structure Significative' أو المكون الباني التي امتصت الفكرة المثالية. وانطلاقاً من هذه الرؤية وبناثير من فلسفة كانط ولدت فكرة الرؤية المأساوية. وعلى هذه الخلفية صاغت النظرية التكوينية مصطلحاتها ومفاهيمها ومقولاتها الفكرية، ومن هنا تمت صياغة جديدة لفهوم الإبداع الذي اعتبر شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي وتعبيراً عن وجهة نظر إلى العالم.

وأخيرا وليس آخيرا، تبرز الرؤية النقدية التي ظهرت في كثير من القراءات على اعتبار أن الكتابات النقدية والنظريات الفكرية والفلسفية لها مكونها البائي ومرجعيتها الفكرية وكوغوسها الفلسفي. فحتى الأحكام والنظريات النقدية لا تخلو من رؤية تسوسها. لها مكونها البائي هو السلطة الحاكمة التي كانت تمنفي وراء ذلك أو الانجهاات الأيدولوجية والفكرية التي كانت سائدة في هذا العصر أو فالممارسة النقدية لمحمد مندور - على سبيل المثال - هي رؤياه للعالم، ومكونها البائي الحقل الأدبي والثقافي والأيدولوجي الذي تموضع فيه الناقد محمد مندور، ونظرية النظم عند الجرجاني لها هي الأخرى مكونها البائي المتمثل في المرجعية الكلامية التي كانت سائدة في عصره. هذه هي أهم القراءات التي أفرزتها المدونة النقدية العربية التي تبين المنهج النبوي التكويني على مستوى المنهج والمنجز كما سنرى ذلك بيانه في فصول هذا البحث.

التكوينية، غير أن هذا الاتجاه اتخذ في تعامله مع البنية السطحية قراءتين. قراءة تعتبر مجموع النصوص التي تستهدفها المقاربة [مدونة] أو بنية سطحية واحدة كما هو الحال عند محمد بنيس في مقاربت للبنية السطحية، وقراءة أخرى تنطلق من استقلالية النص الأدبي ولو شارك غيره في نفس الرؤية. وهذا المجدد سائلا عند الحبيداني حميد وزريق رضا صيداوي.

وعلى مستوى الإجراءات التطبيقية أو المنجز النقدي، أفرزت الفراءات النقدية عن بروز أربع مقاربات رئيسة للرؤية إلى العالم أو البنية العميقة، وهي على النحو الآتي: الرؤية المأساوية، والرؤية السوسولوجية، والرؤية الصوفية. والرؤية النقدية، وهي الرؤى التي تشكل مجموع المدونة النقدية العربية المعاصرة التي تبنت المنهج التكويني.

تعد الرؤية المأساوية للعالم من أهم الرؤى التي تهيمن على الدراسات النقدية، وتابعها الباحثون في أعمال المبدعين العرب قديما وحديثا، وتأتي في مقدمة المدونة قراءة الظاهر لبيب التي تنابع فيها البحث المكون الباني للمظاهرة الشعرية العذرية الذي تجلّى في رؤية الحس المأساوي عند الشعراء العذريين نتيجة الحرمان والتهشم الاجتماعي الذي عاشته هذه الفئة من الشعراء في العصر الأموي. كما تجلّت الرؤية المأساوية في قراءة مدحت الجبار عند الروائي يوسف إدريس من خلال موضوعه (الفهر) المسلط على الإنسان في الواقع الذي تناوكت روايته (العيب) و(الحرام). وظهرت الرؤية المأساوية في الرواية اللبنانية التي صورت واقع الحرب الأهلية الطائفية (1975-1990) في سوداويته من خلال الدلالات المختلفة التي حملتها البنى السطحية لروايات التي جسدت الحرب الطائفية في لبنان. وتجلّت رؤية مأساوية أخرى التي وضع سلمان كاصيديه عليها في بنية التدهور الاجتماعي والاقتصادي التي وصفها الصقر في رواياته كما سترى ذلك في الباب الثاني.

وتبرز في هذه المدونة الرؤية السوسولوجية للواقع، وهي الرؤية التي تتمركز دلائلها حول جدلية الصراع المذهبي والأيدولوجي للعالم، وتتعاطف مع الأبطال لمقاومة المعوقات والانحرافات، وهي الرؤية التي تحتل المرتبة الثانية في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج التكويني، وتجلّت في عدة صور منها رؤية (المزمنة والانتظار)، ورؤية (المصالحة مع الواقع)، والرؤية (الانقادية) التي تحاول أن تتخطى الوعي القائم لقصوره إلى وعي يمكن بريد التغيير، ورؤية (التماسك) الاجتماعي التي يتمثل معها تماسك البناء الفني لعالم "الصقر القصصي".

وتطفو على سطح هذه المدونة الرؤية الصوفية التي تمخضت عن زمرة الشعراء الصوفيين بصفة عامة، وأبي مدين التلمساني بصفة خاصة، وهي رؤية من طبيعتها ثابتة ماثلة في مجموع شعر الصوفيين ومقولاتهم، وهي رؤية تتجسد في بعدين [الغياب - الحضور]، وتتماثل مع البنية السطحية التي تشكل البنيات اللسانية والموضوعاتية.

الباب الأول

النظرية البنيوية التكوينية

الفصل الأول: في مقارنة المنهج والمصطلح
الفصل الثاني: في مقارنة البنية العميقة الدالة

الفصل الأول

في مقارنة المنهج والمصطلح

أولاً: تمهيد

ثانياً: إشكالية المصطلح

ثالثاً: بين الاتصاف والتمثل

رابعاً: منظومة المنهج بين التفريق والتجاوز

2018-03-17 08:44

الفصل الأول

في مقارنة المنهج والمصطلح

أولاً، تمهيد

انضمت الخطوة المنهجية أن يكون منطلق البحث البدء بمقاربة المصطلح والمنهج في المدونة النقدية العربية، إذ الرضا أن التطويع الموضوعي للمدونة النقدية العربية المعاصرة التي تبنت المقاربة التكوينية بوصفها منهج قراءة، لا تتحقق أهدافه (التقسيم) إلا إذا عاجلنا إشكالية المصطلح (البنوية التكوينية) والوقوف عند مدلوله ومفهومه، إيماناً منا بأنه لا يمكن مثل الكل إلا بمعرفة الجزء. فاستقبال المنهج النقدي يبدأ أولاً بمثل مفاهيمه وآلياته النقدية ومنها مفهوم المنهج. فكيف استقبلت المدونة النقدية العربية مصطلح البنوية التكوينية؟

لمقاربة هذه الإشكالية (المصطلح والمنهج) كما عرضت في المدونة النقدية، رأينا من الضروري تناولها في ثلاثة محاور رئيسة متصلة بعضها ببعض، تنضي في النهاية إلى تحديد تصور شامل للإشكالية، يكشف عن موقف النقاد العرب في تعاملهم مع المنهج البنوي التكويني. وقد حصرت عناصر الإشكالية في: تحديد تصور النقاد لمفهوم المنهج التكويني، فهذا أمر من شأنه أن يكشف تصوراتهم ومثلهم لمفهوم التماثل والانعكاس، لأقف في الأخير عند استقبال النقاد لمنظومة المنهج.

كان البدء بمعالجة [إشكالية المصطلح]، لافتراضنا أن المنهج بوصفه منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال النقاد لمصطلح التكوين نفسه الذين تباينت مواقفهم في استنباله والإتقان على مفهومه، تباين ترتب عنه - منطقياً - بروز تصورين لفكرة التكوين بشكل عام، وهما تصوران نسيان، ما دام رواد المنهج أنفسهم لم يبعدوا أنفسهم في كل قراءة. وقد انعكس التصوران، أيضاً، على المنظومة المفاهيمية للمنهج، لذلك فعرضنا لإشكالية التماثل والانعكاس التي تعد امتداداً للسابقة.

طرح مفهوم التماثل والانعكاس كإشكالية لعدم وضوح دلائل الاصطلاحية في كثير من المقاربات سواء على مستوى المفهوم أو على مستوى الوظيفة، مما انعكس ذلك سلباً على القراءات، فلم يرق المفهوم إلى اعتبار [التماثل] نوعاً من المحاكاة أو الانعكاس غير الآلي، لغياب المطلقات التي توطر مفهوم العلاقة التناظرية والتماثلية. لأجل ذلك حاولت مناقشة الإشكالية، دون أن يكون هدفي منصبا على تسمية المصطلح في حد ذاته، بقدر ما كان منصبا على مدلوله ومعناه.

أما الإشكالية الثالثة التي تكتمل بها مقارنة [المنهج والمصطلح] فهي تتعلق بالمنهج نفسه الذي ارتبطت إشكاليته بالإشكاليتين السابقتين، بل هي امتداد لهما. فالغموض والاضطراب الذي عرف على

فما يلزمنا هو منهج جدلي يتحرك دوماً بين النص ورؤية العالم والتاريخ، بحيث يكيف المنهج كل واحد منها مع الآخر وينظر إلى كل واحد منها في ضوء الآخر⁽¹⁾.

إن مفهوم التكوين لا يتحقق إلا بتحرك عناصر الجدلية المتمثلة في الإبداع والرؤية والتاريخ. فالجدلية القائمة بين هذه العناصر هي التي تحقق صفة التكوين، أي أن العمل الإبداعي لا يفسر كعمل ذاتي إلا بالبحث عن عناصر مماثلة في الواقع، وبالتنقيب عنها تنشأ صفة التكوين التي كانت العامل الذي يتصاهى وراء الإبداع من حيث هو رؤية وشكل. ومن هذا المنظور فإن البنية التكوينية ليست تركيباً أو مزجاً أو انعكاساً بين مضمون وواقع أو داخل وخارج، أو مكون وباني وسطح، إنما جدلية بين هذا وذاك. وانطلاقاً من هذا المبدأ ندرك رفض البنية التكوينية مفهوم الانعكاس الآلي الذي يتنافى وصفة التكوين.

جاءت البنية التكوينية فأحدثت تفسيراً شاملاً في علاقة الإبداع بالواقع، فأرست فرضياتها الأساسية، والتي حددها ك. غولدمان في ((أن كل سلوك إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص يتزع به إلى إيجاد توازن بين الفعل والموضوع الذي يتاوله، أي العالم المحيط به))⁽²⁾. معنى هذا أن صفة التكوين لا تتحقق في البنية التكوينية إلا من خلال التوازن الذي أشار إليه ك. غولدمان بين بنيات عالم الإبداع وبين البنيات الذهنية لبعض الجماعات عن طريق التماثل.

حددت البنية التكوينية - من خلال طروحات غولدمان وتلاميذه - علاقة العمل الإبداعي بالمجموعة التي ينتمي إليها، إنها علاقة تبرز ببساطة من الحقيقة التاريخية والاجتماعية لأنها مرتبطة بها كما يقول غولدمان⁽³⁾ ((وأعني أن هذه الإبداعات يمكن أن تنال بسهولة أكثر كدراسة بنية من الحقيقة التاريخية التي تربط بينها، والتي تعد - أي الإبداعات - جزءاً منها أعني أيضاً أن تظهر علاقات هذه الإبداعات الثقافية مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية بشكل مؤشرات ثمينة تحصى العناصر الباقية لهذه الحقائق))⁽⁴⁾.

يكشف هذا الطرح النظري عن حقيقة المنهج البنيوي التكويني. فالدراسة التكوينية لا تتحقق إلا بشروط، منها التماثل المفترض أن يتجدد بين الإبداع أو العمل الفكري والحقيقة التاريخية. فظهور هذه العلاقة شكل من أشكال تكوينها. كانت هذه هي الخطوط العريضة لصياغة مفهوم البنية التكوينية كما حددت في أصولها ومرجعياتها النظرية، فهل تمثلت المقاربات النقدية العربية هذا المفهوم في ضوء هذا التصور النظري؟

(1) نيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي: 39

(2) م. من: 39

(3)

لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودي: 229

(4) Lucien Goldmann; Marxisme et sciences humaines: 85

مستوى (مفهوم التكوين) في الجزئية الأولى استيعبه اضطراب آخر على مستوى مفهومي التماسك والانعكاس في الجزئية الثانية، ومثله على مستوى التصور المنهجي في الجزئية الثالثة. فهل البنيوية التكوينية بوصفها منهج قراءة تركيب مزجي بين المنهج البنيوي الشكلاني والمنهج الاجتماعي الجدلي؟ أم هي منهج نقدي قائم بذاته؟

ثانياً: إشكالية المصطلح

نطرح إشكالية المصطلح نفسها بإلحاح، فقد أبانت المتابعة الحثيثة للقراءات النقدية أن النقاد والباحثين العرب - الذين اشتغلوا في هذا الحقل المعرفي - لم يستقروا على توظيف مصطلح واحد مما يدل على تباين مواقفهم واختلاف تصوراتهم للمفهوم والمصطلح. وقد كشفت الدراسات التي تم البحث فيها على أن النقاد استعملوا أربعة مصطلحات، أكثرها شيوعاً مصطلح البنيوية التكوينية ثم تليها على التوالي مصطلحات: البنيوية التوليدية والبنيوية التركيبية والبنيوية الدينامية.

إن الإشكالية التي يطرحها استعمال المصطلح لا تقف عند حدود اختلاف النقاد في المفهوم والمصطلح، بل ترجع في الأساس إلى تباين مواقف الباحثين في مثلهم وتصورهم للمنهج التكويني ولجهازه المفاهيمي، وهذا أخطر، وما انجر عن ذلك من تباين في قراءة الأعمال الإبداعية. فمفهوم التكوين ليس رديفاً للتوليد أو التركيب كما اعتقد البعض.. ومن هذا الباب أدركنا أهمية هذه المسألة وخطورتها على تمثل الخطاب الأدبي.

وحسب تمكن من تفسير حقيقة هذا الاختلاف في الممارسات النقدية العربية التي تبنت المقاربة التكوينية، أرى من الضروري - منهجياً - الوقوف عند مفهوم المصطلح 'Structuralisme Génétique' كما حدد في الخطاب النقدي الغربي، وفي ضوء ذلك يكون التقويم والقراءة للمفهوم والمنهج والمنجز النقدي في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني.

يكشف استقراء الأبحاث النقدية الغربية التي وظفت مصطلح 'Structuralisme Génétique' أنها تتفق على استعمال مصطلح ومفهوم موحد، ولم أجد واحداً من الباحثين الغربيين من استعمل مصطلحاً آخر غير مصطلح التكوين 'Génétique'، وهو يعني البحث عن العلاقة بين النص الأدبي ورواية مبدعه والتاريخ. وبهذا تتحقق صفة التكوين للبنية. يقول ثيري إيجلتون (وما يبحث عنه فولدمان...) - هو جماع من العلاقة البنيوية بين النص الأدبي ورؤية العالم والتاريخ نفسه، ليظهر الكيفية التي يتحول بها الموقف التاريخي لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبي، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة. ولا يكفي البدء بالنص أو العمل الفني لتتعلق بهما إلى التاريخ أو العكس كي تتحقق هذه الغاية،

وكان الجمع بينها حل للإشكالية القائمة بينهما. فلم يستعمل 'بنيس' مصطلحا آخر للدلالة على البعد التكويني لمظهره النقدي، واكتفى باستعمال المصطلح 'البنوية التكوينية' في سياق حديثه عن المبادئ التي ارتكز عليها 'غولدمان' (1). ورغم الإشارة التي وردت في عنوان الدراسة ('البنوية التكوينية')، إلا أن 'بنيس' لم يلتزم بتطبيق المنهج الذي أعلن عنه، واكتفى بالتركيز على المنهج الاجتماعي الجدلي، وعلى المنهج البنوي الشكلاني. وانضح من هذه القراءة أن تصور 'محمد بنيس' للمنهج 'البنوية التكوينية' لم يخرج عن التركيب والجمع بين المنهجين الاجتماعي الجدلي والبنوي الشكلاني، وفي هذا تلتفك يد على تصور في فهم المنهج التكويني وفق تصور 'غولدمان'، ولم يشر الباحث في مقدمته المنهجية ما يؤكد على أنه وعلى المنهج باعتباره جدلية قائمة بين رؤية وأداة أو بين بنية عميقة وبنية سطحية تشكل مظهرها من مظهراتها. والمتخصص للمرجعيات الأساسية لدراسة 'محمد بنيس'، يبين له أن ما ذكره الباحث يمكننا نظمنا إلى الرأي الذي ذهبنا إليه (2).

أما الباحث السوري 'محمد عزام' فقد كشف عن استعمال مصطلح 'البنوية التكوينية'، ودل هذا الاستعمال - في تقديرنا - على فشل تصوره النظري كما حدد خطوطه العريضة كـ 'غولدمان' فهو (كمقاربة تربط بين داخل النص وخارجه مستفيدة من المناهج النقدية الجديدة ومتجاوزة لإياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع. ذلك أن اختراق البنية الثقافية والأيديولوجية والاجتماعية لفضاء النص الأدبي يعني وضعه في سياقه التاريخي وريبته بالبنات الاجتماعية التي أسهمت في إبداعه) (3).

وأجد الباحث في موقف آخر يستعمل مصطلح 'التوليد' للدلالة على مفهوم 'التكوين'، غير أن ما يؤخذ عليه، هذه المروحة والارتباك في هذا الاستعمال المصطلحي الذي يؤكد على تردد الباحث في قوله التالي: ((يطلق 'غولدمان' على منهجه النقدي (اسم البنوية التكوينية أو التوليدية) (بنوية) لأن اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، و(توليدية) لأنه يركز على الكيفية التي تولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولدها)) (4).

وبالرغم من وضوح تصور المفهوم في ذهن الباحث 'محمد عزام'، وبغض النظر عن المصطلح المستعمل من قبل الباحث، إلا أنه لم يكن وفيًا لتصوره عند التطبيق فتمتد فرق بين التصريح النظري والممارسة النصية للمنهج، مما يؤكد على تذبذب المفهوم والمنهج في ذهن الباحث. فلا وجود للتماثل بين

(1) انظر، م. س: 23.

(2) م. س، راجع قائمة المصادر والمراجع.

(3) محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، 6.

(4) م. س: 44.

كشفت استقراء الدراسات النقدية التي تم عرضها ومناقشتها من بروز أربعة مصطلحات وطورها الباحثون والفقاد العرب الذين اعتمدوا البنيوية التكوينية منها نقدياً لمقاربة الإبداع العربي وهي البنيوية التكوينية البنيوية التوليدية البنيوية التركيبية البنيوية الدينامية وكثيرها ترجمات حرفية للمصطلح الفرنسي Structuralisme Génétique

لم يول الباحثون العرب شأناً كبيراً لهذا المفهوم، فكانت ترجماتهم، في الأغلب الأعم، لشكل المصطلح لا للمفهوم الذي يعنونه. ومن هذا الباب اكتشف المصطلح الغموض وعنه الاضطراب، ومن هذا المنطلق كان نشر وارثاك النقاد في تصور دقيق وشامل لروية المنهج ولجهازه المفاهيمي. ذلك أن التصور الحامل لمفهوم التكوين- ترتب عنه تصور خاطئ. أيضاً، في مقابسه وأدواته الإجرائية، وفي توظيفها يعرف ميجان الرويلي وسعد البازعي «البنيوية التكوينية» في قولهما: «(البنيوية التكوينية أو التوليدية، فرع من فروع البنيوية، نشأ استجابة لسمي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحياناً، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموماً)»⁽¹⁾

وواضح من هذا المفهوم الذي يكتنفه كثير من الغموض والإبهام، أن الباحثين لم يستقروا على استعمال مصطلح واحد في تسمية المنهج، ولم يحسم الموقف، بل تركا الخيار للقارئ ليتقي المصطلح الذي يريد، فهل مفهوم التكوين مرادف لمفهوم التوليد؟ ثم إن الباحثين اعتبروا البنيوية التكوينية فرعاً من فروع البنيوية، وهذا رأي ضعيف ينم عن عدم قنن الباحثين للمرجعية الفكرية المنهجية للبنيوية التكوينية، فهي لا تخرج في نظرهما على أن تكون نوعاً من التركيب أو المزج بين منهجين «البنيوية الشكلانية والمنهج الاجتماعي الجدلي»، وهذا لا يتسجم مع التوجهات النظرية والمبادئ الأساسية التي أرسنها البنيوية التكوينية كما أشرنا في المدخل.

وقد وجدنا هذا التصور عند محمد بنيس، فهو في مدخله المنهجي لم يحدد مفهومه للبنيوية التكوينية، إذ ركز كل جهوده على التعريف بالمنهجين البنيوي الشكلاني والاجتماعي الجدلي ليصل إلى القول ((إن التيار الاجتماعي الجدلي يؤمن قطعاً بالتحليل الداخلي للعمل الأدبي لن يوصلنا إلى القبض على الدلالة المركزية للنص، أي الكشف عن الرؤية، ويعتقد صادقاً بأن الطرائق الشكلانية والبنيوية تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي، ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية))⁽²⁾. وواضح من هذا النص أن الباحث محمد بنيس أشار في مؤنته النقدية إلى منهجين متعارضين أحدهما بطمح في التحليل الخارجي للنص والآخر مصر (بضم الميم وكسر الصاد) على العناية الداخلية له،

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: 41

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية: 22

المتعلقة بدراسة البنية، ولهمها. و أن المرحلة الثانية المتعلقة بدراسة التكوين، أي ربط العمل بالبنى الفكرية الموجودة خارجه، أي تفسير هذا العمل»⁽¹⁾.

يتضح مما سبق أن لخميداني حيد⁽²⁾، مثل مسألة المفهوم (البنيوية التكوينية) تمثلاً يتسجم مع التوجهات النظرية التي أرساها غولدمان لنهجه، فلم يصوره على أنه جمع بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي كما رأينا عند محمد بنيس، فهو «لا ينحصر في ربط البنية الفنية ببنية أوسع، هي البنية الأيديولوجية والاجتماعية، ولكنه يقتضي أيضاً رصد هذه العلاقة في حالة من الحركة المستمرة للتاريخ، ولا يتم تحقيق هذا العمل الأخير إلا في ضوء معرف الناقد على العوامل السلبية والعوامل الإيجابية التي تشكل العلاقة الجدلية بينهما ديناميكية الحركة التاريخية نفسها»⁽³⁾.

مثل هذه الرؤية لمفهوم التكوين وتعمق تكشف عن اطلاع واسع وتصور شامل للمنهج البنيوي التكويني في أصوله ومرجعياته الغربية فلا يفتن لخميداني حيد بوجود التماثل بين الإبداع والواقع لتحقيق صفة التكوين التي لا ترصد إلا في الحركة المستمرة للتاريخ أي من خلال تفاعل وديناميكية الحركة التاريخية. واستعمل باحثون آخرون مصطلح البنيوية التوليدية ومنهم سمير سعيد حجازي، والباحثان اللبنانيان وليق رضا صيداوي وولمن العبد، ومن مصر تحدث الجيار. وقد أباذرفين رضا صيداوي عن استعماله للمصطلح البنيوي التوليدي حين قال: «شكل النهج البنيوي التوليدي Méthode Structurale Génétique القاعدة الأساسية التي تحدت بموجيها متهجية البحث. ومثلت آراء غولدمان أحد أبرز ممثلي النهج التوليدي وهو أحد المنظرين لسريولوجيا النص الروائي. نقطة الانطلاق الأساسية للبحث»⁽⁴⁾.

يستفاد مما تم استقراؤه في أدبيات الباحث أن مصطلح التوليد الذي استعمله يتضمن التصور المنهجي الذي حدد في مرجعيات غولدمان النظرية، وقد علل الباحث لاستخدامه لهذا المصطلح قائلاً: «على الرغم من شيوخ ترجمة المصطلح الأجنبي Structuralisme Génétique بـ البنيوية التكوينية نظراً لارتباط بالتكوين الجيني المتوارث، إلا أنني أتر أن استخدم مصطلح البنيوية التوليدية الذي سبق لعدد من كبار النقاد العرب أن استخدموه، مثل صلاح فضل ونجابر عصفور»⁽⁵⁾.

(1) خميداني حيد، النقد الروائي والأيديولوجيا: 68

م. س: 18-19

(2) م. س: 18 / 19

(3) وليق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 38

(4) م. س: 38

الفهم والتفسير أو بين الرؤية والأداة. لتحليل البنية الطبقية المتشعبة في عناصر (الشخصية الروائية، بنية المكان، وبنية الزمان) (1) لم يقابلها تفسير للبنى الدلالية وللكتابة التي تولدت بها هذه البنيات على المستوى التاريخي والمستوى الاجتماعي.

ومن الباحثين الذين وظفوا مصطلح 'البنوية التكوينية' الباحث التونسي الطاهر ليب، وقد إبان في المقدمة المنهجية عن مفهوم المصطلح، ويبدو أنه أدرك مفهومه، مما يؤكد ثقله للمنهج البنوي التكويني كما بلوره كوسيان غولدمان ونجلى ذلك من ثراء المراجع وتنوعها التي اعتمد عليها في أحصائها الغربية، وأنشأ من المنهج الغولماني ما هو أساسي فيه بما يتجسم وطبيعة الجنس الأدبي (الشعر) الذي كان محل فراءة وتجريب، غير أنه لم يوضع لنا موقفه الصريح إزاء تعامله مع الجهاز المذهبي للمنهج لكنه أكد على (أن) الفلاوي سبلى... ما هو جوهر من خطوات كوسيان غولدمان البنوية التكوينية، سيكون قد عرف أن هذه الخطوات جرى تلخيصها، وذلك لأن الأهمية التي أوليناها للسان -...- أكبر من تلك التي لمجملها عند غولدمان) (2).

أخلص مما سبق أن الباحث الطاهر ليب قام بتلخيص وتطويع خطوات منهج 'غولدمان' ليجهلها أكثر وظيفة ومرونة تتجسم مع جنس الشعر، وهو من الأجناس الأدبية التي يصعب مقارنتها في ضوء هذا المنهج. والأهم من كل ذلك أننا نجد عند الباحث انسجاما بين تصوره لمفهوم المنهج، وبين وظيفته، وهذا ما جعل منه النجاح التقدي.

وإذا كان الطاهر ليب قتل المنهج الغولماني وطوعه لإحجاز قراءة شعرية لزمرة الشعراء المعطرين، وبالكافي الوصول إلى نتائج كانت غير (متوقعة) في نظره. فإن الباحث المغربي 'محمد حمداني' يعد من النقاد المميزين الذين تمخضوا المنهج البنوي التكويني، بل حاول تجاوزه بما يتجسم والإبداع العربي، حيث استعار مقاهيم أخرى مستوحاة إليها في الجزئية الثالثة من هذا الفصل.

فعلى مستوى المفهوم فإن طرح حمداني يؤكد ثقته للتصورات النقدية كما صاغها غولدمان عن خطوات النقد السوسولوجي الذي يستند إلى أفكار كوكاتش. يتجسد مفهوم التكوين كما بين الباحث على جانب الفهم 'La compréhension' وجانب التفسير 'explication' كلبنية العميقة الدالة لما 'structure significative'، والرؤية للعالم 'La vision du monde'. وقد وقف الباحث حمداني عند مفهوم المصطلح قائلا: ((إن مفهوم البنية 'Structure' ومفهوم التكوين 'Genèse' هما الأساس الذي تقوم عليه البنوية التكوينية 'Structuralisme Génétique' من حيث أن المرحلة الأولى -...- هي

(1) م. س.، راجع الفصول الثالث والرابع والخامس من الكتاب.

(2) الطاهر ليب، سوسولوجيا الغزل العربي (الشعر الموزون)، ترجمة مصطفى المستوفي: 7

أما المصطلح الثالث النبوية التركيبية فقد استعمله الناقد السوري جمال شحيد وقد خصص دراسة كاملة لهذا المنهج. ومما يثبت من القراءة للحقارة أن الناقد ناوب بين المصطلحين (التكوينية) و(التركيبية)، فلم يلزم نفسه باستعمال مصطلح واحد أو على الأقل يوضح موقفه من توظيف المصطلح. فالدراسة جات موسومة بـ «النبوية التركيبية» في حين فإننا نجد في ثنايا التحليل هيئة مصطلح ((النبوية التكوينية التي تبلورت بشكل أساسي على يد لوسيان غولدمان، نحاول أن نحلل البنية الداخلية لنص من النصوص وابطاة إياه بمركبة التاريخ الإجماعي الذي ظهر فيه))⁽¹⁾. ومن الدلائل المؤكدة على ذلك، أن جمال شحيد عنوانه الفصل السادس من الكتاب النبوية التكوينية. والشاهد هنا أن جمال شحيد وظف مصطلحين يدلان على مفهوم واحد، وهو مفهوم يلتقي في منظوره مع المفهوم الذي حددته غولدمان، لكن الناقد بقي مترددا في قضية استعمال المصطلح، علمنا بأنه دراسة للمنهج كانت في لغة الأصلية (الفرنسية).

وعلى كل فإننا يمكن أن نتخطى هذه الإشكالية ما دام الباحث قد لمل الطرح النظري الغولدمني وأدرك أبعاده المنهجية بوصف المنهج التكويني وقيمة نقدية شاملة وليس مجرد تركيب أو تفكيك، وهذا ما ائتمنا به. فالنبوية ((تكوينية أو توليدية لا بد قبل كل شيء من التنويه بأن التكوين أو التوليد هذا لا يتضمن أي بعد زمني بعيد الشيء المدرس إلى تاريخ ولادته ونشأته. فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جدا... ويهدف هذا المصطلح، إن أخذ من منظور غولدمان، إلى إقامة توازن بين العالم الخارجي (...) والعالم الداخلي (...). إن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر ومن حقبة زمنية إلى أخرى))⁽²⁾.

في هذا السياق التحليلي أشار الباحث جمال شحيد⁽³⁾ أن غولدمان نفسه لم يكن راضيا على استعماله لمصطلح البنية لما يوحى به من جمود وثبات، وهو يريد من منهجه أن يكون ديناميكيا متجددا وهذا ما لم يذره مصطلح البنية. فقد ((كان يخشى (أي غولدمان) السكون والثبات والجمود الذي يمكن أن تعنيه هذه الكلمة، ولذا فإن غولدمان يفكر في بنية دينامية متعددة درما تلغي المعنى السلبي الذي كان يخشاه في البنية))⁽⁴⁾. والباحث هنا يستند إلى نص لـ غولدمان يركز على أحد الضوابط الأساسية في المنهج النبوي التكويني بقول فيه إن ((دراسة مجموعة من الأنواع البشرية وفهمها يفترض أن ندرسها دائما من زاويتين

(1) جمال شحيد، النبوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، 9

م. ص: 77 / 78

(2) في دراسة له الموسومة: في النبوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان وقد تناول فيها دراسة تحليلية للنبوية التكوينية من خلال المفاهيم النظرية لـ غولدمان وقد قسمه قسمين، أطلق على الأول منه عنوان من الجزئيات إلى النظرة الشمولية تناول فيه ستة فصول مستأهول النظرية للمنهج. أم القسم الثاني فتكونت لمصرح غنارة من أعماله وكان دراسة تطبيقية لمصرح غولدمان النقدية ومنهج من خلال كتابه الإله الحفي. وأهم ما في كتابه جمال شحيد فائنة مفصلة وشاملة لمصادر الدراسة في اللغة الفرنسية، وفي اللغة العربية.

(3) م. ص: 85

وَمَا يُمْكِنُ الْإِطْلَاقُ إِلَى أَنْ يُقْبَلَ رُفِيقُ صَيْدَاوِي، فَكُنْ الْأَصُولَ النَّظَرِيَّةَ لِلْبُنْيُوتِ الْتَوْكُونِيَّةِ الَّتِي حُدِّدَهَا غُولْدَمَانُ ((فَقَهْمُ النَّصِّ الْأَدْبِيِّ 'Comprehension' يَقْدُو مَرْتَبًا بِتَنَاسُقِهِ وَتَمَاسُكِهِ، أَيْ انْطِلَاقًا مِنْ لَفْظِهِ الْخَاصَّةِ الَّتِي تَسْمَحُ بِالْبَحْثِ عَنِ الْبُنْيَةِ الْإِجْمَالِيَّةِ لِلنَّصِّ الْأَدْبِيِّ بِوَسْطِهَا بُنْيَةً دَالَّةً. أَمَّا التَّفْسِيرُ 'Explication' فَيَقْدُو بِحُجَّتِهِ عَنْ ذَاتِ فَرْدِيَّةٍ أَوْ جَمَاعِيَّةٍ تَنْهَضُ الْبُنْيَةَ عَلَيْهَا))...⁽⁴¹⁾

وَإِذَا كَانَ الْبَاحِثُ رُفِيقُ صَيْدَاوِي قَدْ كَشَفَ بِفَرْصَةٍ عَنْ مَفْهُومِهِ لِلْمَصْطَلَحِ الْتَوْلِيدِ، وَهُوَ كَمَا رَأَيْنَاهُ يَنْسَجِمُ مَعَ التَّوْجُّهَاتِ الْمُنْهَجِيَّةِ الْغُولْدَمَانِيَّةِ. فَإِنْ صَلَّاحُ فَضْلٍ وَتَلَفُ مَصْطَلَحِ الْبُنْيُوتِ الْتَوْلِيدِيَّةِ دُونَ أَنْ يَوْضَحَ مَفْهُومَهُ لَلتَوْلِيدِ، وَجَاءَ ذَلِكَ فِي سِيَاقِ حَدِيثِهِ عَنِ الْمُنَاجِجِ النَّقْدِيِّ حَيْثُ قَالَ: ((أَشِيرُ... إِلَى بَعْضِ الدَّرَامَاتِ التَّطْبِيقِيَّةِ فِي الثَّقَافَةِ الْقَعْرِبِيَّةِ الَّتِي اسْتُخْدِمَتْ مَتَاجِجُ التَّوْلِيدِيَّةِ فِي تَحْلِيلِ ظَوَاهِرِ الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ))⁽⁴²⁾. وَيَقِي، فِي تَقْدِيرِنَا، مَقْهُومَ الْمُنْهَجِ التَّوْلِيدِيِّ مَعْلُومًا، دُونَ أَنْ يَحْذَرَ بِتَفْصِيلٍ مَسْأَلَةَ بَوْضُوحِ الرُّؤْيَا الْمُنْهَجِيَّةِ لِلنَّاقِدِ. وَاسْتُخْدِمَ تَسْمِيرُ مَعْيَدِ حِجَازِي نَفْسَ مَصْطَلَحِ الْبُنْيُوتِ الْتَوْلِيدِيَّةِ وَاسْتَفْهَمَ بِالْقَوْلِ بِأَنْ تَرْجَمَ الْمَصْطَلَحُ غَامِضًا لَا تُوَدِّي الْمَعْنَى الْمَقْصُودَ فِي الْلُغَةِ الْأَصْلِ، دُونَ أَنْ يَوْضَحَ ذَلِكَ، وَلَمْ يَتَجَاوَزْ حُدُودَ هَذِهِ الْمُلَاحَظَةِ الْبَسِيطَةِ الَّتِي جَاءَ فِيهَا أَنْ ((الْبُنْيُوتِ التَّوْلِيدِيَّةِ، وَهِيَ تَرْجَمَةُ حَرْفِيَّةٌ وَغَامِضَةٌ وَلَا تُوَدِّي الْمَعْنَى الْمَقْصُودَ بِهِ فِي الْلُغَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ أَوْ فِي النَّظَرِيَّةِ النَّقْدِيَّةِ))⁽⁴³⁾. وَإِذَا كَانَ الْمَصْطَلَحُ الْمُرْتَجِمُ غَامِضًا، عَلَى حَدِّ قَوْلِ مَسْمِيرِ حِجَازِي، فَمَا هُوَ الْمَقْهُومُ الَّذِي أَسَدَّاهُ الْبَاحِثُ لِلْمَصْطَلَحِ؟ حَيْثُ أَلْفَسَ نَبْعَاتُ كُلِّ ذَلِكَ عَلَى التَّرْجُمَةِ الْغَامِضَةِ

وَيَبْرُزُ اسْتِعْمَالُ آخَرٍ لِلْمَقْهُومِ عِنْدَ مُدْخَلِ الْجَبَّارَةِ حَيْثُ يَحْصُرُهُ فِي الْإِطَارِ الْمُنْهَجِيِّ لِلْجَدِيدِيَّةِ الْفَهْمِ وَالتَّفْسِيرِ دُونَ أَنْ يَبَيِّنَ طَبِيعَةَ الْعِلَاقَةِ الَّتِي تَرْبِطُ الْدَاخِلَ بِالْخَارِجِ، ثُمَّ إِنَّ الْبَاحِثَ يَطْرَحُ إِشْكَالًا آخَرَ وَهُوَ اعْتِبَارُ الْبُنْيُوتِ التَّوْلِيدِيَّةِ نَظَرِيَّةً وَمُنْهَجًا دُونَ أَنْ يَوْضَحَ الْفَرْقَ بَيْنَهُمَا، وَهَذَا مَا يَسْتَوْحِشُ مِنَ الْقَوْلِ الْأَنَسِيِّ: إِنَّ ((دَرَامَةَ الْبُنْيُوتِ التَّوْلِيدِيَّةِ كَنْظَرِيَّةٌ تَعْطِي لَنَا مِنْهُجًا لِدَرَامَةِ النَّصِّ الْأَدْبِيِّ مِنْ خِلَالِ وَجْهَتَيْنِ: الْأُولَى دَاخِلِيَّةٌ تَرَاعِي الْعِلَاقَاتِ وَالْأَنْظُمَةَ وَالْعِلَاقَاتِ فِي النَّصِّ الْأَدْبِيِّ.. وَالثَّانِيَّةُ خَارِجِيَّةٌ تَدْرُسُ عِلَاقَةَ هَذِهِ الْبُنْيَةِ كُلِّهَا بِالْأَطْرَافِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالنَّفْسِيَّةِ الَّتِي تَوْلَدُ عَنْهَا النَّصُّ الْأَدْبِيُّ، وَبِذَلِكَ تَمَثِّلُ الْبُنْيُوتِ التَّوْلِيدِيَّةِ عَيُوبَ التَّرْكِيزِ عَلَى مَقْهُومِ الْإِنْكَاسِ الْأَكْلِيِّ كَمَا تَتَلَاوَى عَيُوبُ النُّظَرِيَّاتِ الشَّكْلِيَّةِ الَّتِي تَفْصَلُ النَّصَّ عَنْ سِيَاقَاتِهِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالنَّفْسِيَّةِ))⁽⁴⁴⁾.

(41) رُفِيقُ رُفَا صَيْدَاوِي، النَّظَرَةُ الرَّوَايَةُ إِلَى الْحَرْبِ الْبَلْبَانِيَّةِ: 40

(42) صَلَّاحُ فَضْلٍ، مَتَاجِجُ النَّقْدِ الْمَعَاوِرِ: 59

(43) مَسْمِيرُ مَعْيَدِ حِجَازِي، النَّظَرَةُ الْأَدْبِيَّةُ وَمَصْطَلَحَاتُهَا الْخَلِيدِيَّةُ: 51

(44) مُدْخَلُ الْجَبَّارَةِ، النَّصُّ الْأَدْبِيُّ مِنْ مَنَظَرٍ اجْتِمَاعِيٍّ: 55

موقف: لم يراع في تصوره الخلفية الخفية المكونة للإبداع وبالتالي لم يتصور المنهج على أنه: (تكوين - بنية)، إذ لم يحاول البحث عن بينة و بذرته المكونة لأصول المنهج التكويني وتمثلوه على أنه نوع من الجمع والتركيب بين البنىوية الشكلية وبين المنهج الاجتماعي الجدلي، وإن كانت هذه قراءة من القراءات التكوينية العربية، إلا أنها تغيب بعيدة عن التصور النظري لأصول البنىوية التكوينية التي ترجع في أصولها الكبرى إلى فلسفتين: مثالية ووضعية. ومنهما تفرعت الماهج.

وقد نتج عن هذا الفهم المرتبك انحراف في قراءة وتطبيق المصطلحات وأليات المنهج البنىوي التكويني، مما أدى إلى قراءة مزدوجة للعمل الإبداعي (شكلية واجتماعية)، لا قراءة وفّر منهج ذي رؤية شمولية. ومن نتائج هذه القراءة تمثل البنيات العميقة الدالة على أنها انعكاس آلي للواقع، كما منوَّح في الجزئية الثانية وهذه رؤية نقدية لا تقبل بها البنىوية التكوينية التي تقول بتماثل البنيات. فالفصل بين الفهم والتفسير، أو بين المكون البنيائي وبينه السطحية أدى إلى التلغيف المنهجي الذي قد لا يساعد على إقامة مبدأ التماثل البنيائي كما يقر بذلك أعلام المنهج البنىوي التكويني. وما يلاحظ أن الباحثين الذين يمثلون هذا الانحياز لم يتصكوا من تعميق قراءاتهم في المنهج، وفي أصوله ومرجعياته النظرية والتطبيقية.

أما الفريق الثاني: يمثل الباحثون الذين تمثلوا المصطلح البنىوية التكوينية في أصوله ومرجعياته الفكرية والنقدية بغض النظر عن المصطلح المشتمل. وقد تمثل هذا الفريق مدلول المصطلح على أنه ينصل بجانبين، جانب الفهم وفيه تتم قراءة البنية العميقة الدالة والتصرف على مكوناتها الدلالية على أن تعبر عن رؤية المبدع للعالم، وهي رؤية الزمرة أو الجماعة التي ينتمي إليها المبدع. أما الجانب الثاني فيخص تفسير البنية، وهي المرحلة التي يتم فيها البحث عن الجينات الأصلية للإبداع أي البحث عن مكوناته في الواقع الاجتماعي والتاريخي والثقافي... ومثل هذا التصور للمصطلح ومضمونه هو الذي دعا إلى قراءة البنيات عن طريق التسائل والتناظر لتحديد رؤية المبدع للعالم.

ثالثاً: بين الانعكاس والتعكاش

أشرت في الجزئية السابقة إلى أن عدم استقرار الباحثين عند استعمال مصطلح واحد يضبط بدقة المفهوم البنىوية التكوينية، ناتج عن غياب المسألة عن الخلفية الخفية المكونة للإبداع مما أدى إلى عدم التوظيف الدقيق للمصطلح الذي يعكس فكرة التكوين، ومن هنا كان الاختلال في التصور العام للمنهج ولجهازه المفاهيمي، ولأدواته الإجرائية الكفيلة بمقاربة موضوعية، فكاشفة عن المكون البنيائي للعمل

متكاملتين. تركيب البنية الذي يهدف إلى إيجاد بنية جديدة وتفتيك البنى القديمة التي تحففت في الماضي والتي كانت تصير إليها المجموعة الاجتماعية نفسها قبل ذلك بقليل⁽¹⁾.

هناك استعمال رابع للمصطلح ورد تحت اسم البنيوية الدينية وهو استعمال محدود جدا لم يعرف انتشارا في الأوساط النقدية العربية. ويبدو أن سمير حجازي قد استوحى هذا المصطلح من دراسة جمال شحيد وهو المصطلح الذي ترجمه عن غولدمان⁽²⁾. ويقول عن هذا الاستعمال ((إن الترجمة لمصطلح Structuralisme Génétique هو البنيوية الدينية وليس البنيوية التوليدية كما هو شائع في تصورات النقد العربي. ذلك أن بعض الحواجز اللغوية التي تحول بين القارئ وبين الوصول إلى الدلالة العامة للنص الذي يحتاج إلى البحث في دقة مفاهيمه المعربة كيلا يقع القارئ في دائرة التخييل والتشتت))⁽³⁾. غير أن الباحث لم يكشف عن هذه الحواجز التي حالت بين القارئ والدلالة كما أنه لم يبين المراجع التي استوحى منها المفهوم والمصطلح. ولا عن دلائل الحقيقة وعلاقتها بالرؤية العامة للفلسفة التكوينية. ومن المؤكد أن الناقد قد استفاد استفادة ملحوظة من دراسة جمال شحيد. وغير مباشرة من دراسات وأبحاث لوميان غولدمان دون أن يشير إلى ذلك.

تخلص من هذا التحليل إلى أن الدراسات النقدية العربية التي اعتمدت البنيوية التكوينية بوصفها مقاربات نقدية حديثة لم تستقر عند مفهوم واحد لمصطلح Structuralisme Génétique. وبينت أن النقاد والباحثين العرب وظفوا أربعة مصطلحات، منها ما هو شائع في المقاربات النقدية كمصطلحي التكوين والتقليد ومنها ما لم يعرف استعمالا شائعا مثل مصطلحي التركيب وألدينامية. ويبدو أن سبب هذه المماثلة يرجع في الأساس إلى التشابه النسبي الذي عرفته قراءات النقاد والباحثين للأصول والمراجعيات الأساسية للبنيوية التكوينية. الأمر الذي لم يمكن للمعرض منهم من القبض على فكرة البنية المكونة. ومن هنا يمكن اختزال مواقف النقاد إزاء استعمال المصطلح التكويني في موقفين:

⁽¹⁾ Lucien Goldmann, Structuralisme Génétique en sociologie de la littérature, dans, Le structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 27 ((... Si la structure se définit par opposition au désordre, la structuration se définit moins par opposition que par complémentarité à la destruction, ce qui nous donne une image plus exacte mais particulièrement difficile à développer. En effet, étudier et comprendre un ensemble de faits humains suppose toujours qu'on les étudie sous deux ongles complémentaires, en tant que processus de structuration orientés vers une structure nouvelle, et en tant que processus de destruction des anciennes structures déjà réalisées ou vers lesquelles tendait le même groupe social peu de temps auparavant)): 27

⁽²⁾ Voir, Lucien Goldmann, Structuralisme Génétique en Sociologie de la littérature, dans, le structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 26-27

⁽³⁾ سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة: 51

العمل الأدبي على أنه انعكاس للعالم الاجتماعي، وتوضح بأن الصلة التي يقيمها العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي، ومن قبيل جدلية تلعب فيها دورها الحرة (الإبداعية) (1).

أكد ك. غولدمان على هذا المبدأ في أبحاثه السوسيولوجية والنقدية، وبين أن العلاقة بين الأعمال الإبداعية والواقع الاجتماعي التاريخي تقوم على أساس التماثل، و((أن هذه الإبداعات يمكن أن تتنازل بسهولة أكثر كدراسة بنيوية من الحفظة التاريخية التي تربط بينها، والتي نعد - أي الإبداعات - جزءاً منها. وأعني أيضاً، أن تظهر علاقة هذه الإبداعات الثقافية مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية بشكل مجرد تكونها، مؤشرات معينة تخص العناصر البتائية لهذه الحقائق)) (2).

وقد أشاد جاك دوبوا بصراحة منهج غولدمان ودفنته، حينما أشار إلى فكرة مركزية فحواها أن العمل الإبداعي يتماثل مع الفئات الاجتماعية، وأن مهمة عالم اجتماع الأدب تنهض أساساً للبحث عن طبيعة هذا التماثل أي البحث عن الفئات الاجتماعية الحقيقية المبدعة، ويمكن هذا البعد الباحث، لاحقاً، من تحديد رؤية العالم للجماعة المبدعة والتي صاغها المبدع (الفرد) بالبتابة عنها. هذه هي الحقيقة التي يتأسس عليها منهج غولدمان. إنه أفضل استحقاق له كما يقول جاك دوبوا ((هو بدني شك أنه يشور منهجاً دقيقاً، وهو النهج الذي تصدره مقولات كبرى كمفولة 'الكلية' ومقولة البنية الدلالية الماخوذتان من استعطقا جورج لوكاتش G. Lukacs، والفكرة الأساسية في الشوكة التكوينية تقضي بأن تكون الفئات الاجتماعية المبدعة الحقيقية للإبداع، وعالم اجتماع الأدب ينطلق إذن للبحث عن تماثل البنية بين أبديولوجية الفئة الاجتماعية، فكر العمل الأدبي، وسيستعمل غولدمان لهذا الغاية مفهوم رؤية العالم)) (3).

ولتبرير مشروعية التماثل يؤكد يون إسكادي Ion Pascadi فرضية هامة تبتتها البنيوية التكوينية وهي أن الأعمال الإبداعية من إنتاج المجموعات الاجتماعية وليس الأفراد، إن هذا المنظور لرؤية الإبداع هو الذي حدا بالبنيوية التكوينية أن تخلص مفهوم التماثل الذي قدم من أجله يون إسكادي التديقات التالي:

1- ((ليست... البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، ولا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو المضموني، أو النوايا الشعورية. ولا تتعلق بأبديولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يحس)) (4).

(1) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قصري سبير، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جهامي: 72

(2) L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 85

(3) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قصري سبير، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جهامي: 75

(4) يون إسكادي، البنيوية التكوينية ولويسيان غولدمان، ترجمة محمد سيللا، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جهامي: 45

الإبداعي أو الفكري. وفي هذه الجزئية سنحاول الوقوف عند مصطلحي التماثل والانعكاس^{١٠٠} باعتبارهما مصطلحين تأثر مفهومهما بالتصور السابق لمفهوم التكوين المادي ثم استقراؤه في الفراءات السابقة. وفيما نتأقش هذه المسألة المنهجية رأيت من الضروري أن أقف عند هذا الموضوع في أصوله النظرية لأنمكن مر تقييم استعمالات مصطلحي التماثل والانعكاس في الفراءات النقدية التي تبنت المشروع التكويني.

إن ما يميز البنية التكوينية عن النهج الاجتماعي استعمالها لمفهوم التماثل بدل مفهوم الانعكاس الآلي، أي التماثل بين الإبداع الأدبي والواقع الاجتماعي والتاريخي الذي يؤسس صفة التكوين للمنهج. وإن كان التماثل في أصله لا يخرج عن مفهوم الانعكاس.

إن التماثل^{١٠١} في المفهوم البنيوي التكويني ليس وديفا لمفهوم الانعكاس الآلي، ولا يعنیه على الإطلاق، ذلك أن الصلة بين العمل الإبداعي والواقع قائمة على أساس قانون جدلي، وهذا هو جوهر المنهج فـ (لن نقبل التعامل مع العمل الأدبي على أنه انعكاس للعالم الاجتماعي، وسوضح بأن الصلة التي يقيمها العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي، ومن قبيل جدلية على الإطلاق، ذلك أن الصلة بين العمل الإبداعي والواقع قائمة على أساس قانون جدلي، وهذا هو جوهر المنهج فـ) (لن نقبل التعامل مع

نظرية الانعكاس Théorie du réel: استندت هذه النظرية في تفسير الأدب نشأة ومابعه ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية، التي ترى الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي، بل أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي. وسألت هذه النظرية أن تفسر وتعلل الظاهرة الأدبية باعتبارها جزءا من الظاهرة الثقافية عامة. وتذهب الفلسفة الواقعية المادية أن الواقع المادي (البناء التحتي) تولد وحيا محددا هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والفنون والمصائر والفكر والنس (البناء الفوقي). وتسمى هذه الفلسفة أن أي تغير في البناء الاقتصادي والاجتماعي يؤدي إلى تغير في شكل الوعي أو بعبارة أخرى: غير أن العلاقة بين البنائين علاقة جدلية. وكل تغير في علاقات الإنتاج يتسبب بالضرورة تغيرا في الرؤية لمفهوم المجتمع والإنسان واللغة والأدب... وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تغير في الأشكال الأدبية من حيث الموضوعات والأساليب والهداف. وهذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي.

التماثل I. homologie: إن مفهوم التماثل أو التناظر من المفاهيم اللغوية التي جاءت بها البنية التكوينية من أجل إلقاء الضوء على الصلة الخفية بين العمل الأدبي والبنية المادية الفكرية، وهو ليس من وضع غولدسمان وحده، فقد سبق أن تحدث في ذلك لوكاتشر، وجان بياجيه، فتوسع الأول في شرح الجانب الفلسفي لهذا المفهوم، في حين أن الثاني توسع في شرح الجانب الأنثروبولوجي. ويمكن غولدسمان من الإمساك بالطابع الجدلي للتناظر الذي ينشأ على توافق الوعي الفردي مع الوعي الجمعي. وبهذا الطريقة فقط، يمكن للتناظر أن يقيم الدليل على ظهور الواقعية في النص الأدبي، تلك الواقعية التي تستند إلى العلاقة المهيمنة بين النص والقيم التاريخية التي لا يمكن أن تتجلى فيه إلا عن طريق التناظر كما يستحيل تبنيها من غير هذه الطريقة في التحليل. ومن استخدم هذا المصطلح روسي لانسكي (Rossi Landi) أحد المسبولوجيين، الذي استخدمه في وصف العلاقة بين الإنتاج اللغوي والإنتاج المادي، وهو مدين لغولدسمان في استخدامه لهذا المفهوم. ويقف المصطلح بئر مشكلة العلاقة بين الوعي الجمعي لطبقة أو أكثر من طبقات المجتمع مع البناء التخييلي للعمل الأدبي.

ولو تعمقنا جيدا في مفهوم التماثل كما وهما، فوجدنا أن لوجودنا له مرجعية في فلسفة أرسطو، وبالضبط في مفهوم المحاكاة الذي يعد الأصل الذي يرد الفنون إلى نشأتها. ((ويبدو أن الشعر نشأ عن سبب، تلاهما طبيعى، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداده للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارف الأولية، كما أن الناس يحذون لذة في المحاكاة))⁽¹⁾. ويرفض بول ريكور أن تكون المحاكاة مجرد نقل أو نسخ حرفي للواقع أو للطبيعة، بل تتجاوز سطح الأشياء إلى عمقها لتشكل عالما وديابوليا أي عالما فنيا، وفي هذا الصدد يقول: ((إذا فنادينا في ترجمة هيرميس Mimésis بمحاكاة توجب علينا أن نفهم من ذلك كل ما يخالف واقعا موجودا مسبقا والحديث عن تقليد خلاق. ولما إذا ترجمنا اللفظة بتجليل تعين علينا ألا نعي بذلك نوعا من الحضور المزدوج على نحو ما ننتظره من المحاكاة الأفلاطونية وإنما قطيعة تشرع فضاء الخيال. لصانع الكلمات لا يتج أشياء وإنما أشياء أشياء. إنه يخترع ما يشبه. وبهذا المعنى يكون المصطلح الأرسطي رابطة لهذا الانفصال الذي يؤسس أدبية الأثر بحسب العبارة المستخدمة عندنا اليوم))⁽²⁾.

إن مفهوم التماثل كما ورد عند فولدمان ينمى ومفهوم المحاكاة كما جاء عند أرسطو، ((ولم يشأ فولدمان أن يحدو بالعمل الأدبي إلى فكرة المحاكاة من خلال حديثه على مفهوم التناظر))⁽³⁾. ومن هنا فإن مفهوم المحاكاة في نظر أرسطو لا يعني التطابق الحرفي بين الإبداع الأدبي وبين الحقائق التاريخية والاجتماعية، إنما يعني ماهر عام أو كوني، ما يمكن أن يقع وليس الذي وقع. يقول أرسطو في سياق حديثه عن الصراع المتفعل بين الشعر والفلسفة ((وظاهر عما قبل أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه ما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة، فإن المورخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويان منظوم أو مشور (...)) بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه. ومن هنا كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ لأن الشعر أميل إلى قول الكلبيات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات))...⁽⁴⁾.

يكشف جون ميشال بالي - في دراسة له خصصها للفكر البنائي الفولدماني - عن أربعة ضوابط إجرائية للمنهج البنيوي التكويني أعرضها اثنتين منها مختصرة نظرا لأهميتهما على النحو الآتي:

- 1- إن العمل الإبداعي ليس مجرد انعكاس بسيط لبرهي جماعي... لكنه بلوغ مستوى متقدم من الانسجام خاص ببرهي جماعة أو أخرى.

(1) فن الشعر، ترجمة، ع. بدوي: 12

(2) PAUL RICOEUR Temps et Récit: 783 علا من م. ص: 63

(3) جون هال، وليام بويلورد، وليامزويان، مقالات هذا البنية، ترجمة إبراهيم خليل: 48

(4) أرسطو طائيس في الشعر، ترجمة، عبد الحسن بدوي: 103

2- ((إن "التناظر بين بنية وهي المجموعة الاجتماعية وبنية عالم التاج ليس تناظرا في منتهى الصرامة، إذ يمكن أن يكون أحيانا مجرد علاقة غير دالة))⁽¹¹⁾.

3- ((إن البنيات الذهنية... هي بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها، في معنى من المعاني، بالبنيات العضلية والعصبية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا وإشاراتنا))⁽¹²⁾.

ويذهب سامي ناير 'Sami Nair' إلى الفكرة الأساسية المؤسسة، عند غولدمان، لتماثل البنية كانت بالدرجة الأولى عدة على مستوى الشكل باعتباره تعبيراً مجسداً (بكر السين) لمضمون البنية الدالة⁽¹³⁾. والفكرة نفسها كما يرى سامي ناير، لها أصول ومرجعيات في الفكر الفلسفي الميجليسي، ومن أطروحة هذا الأخير صاغ 'غولدمان' مقولة التناظر البنائي 'Homologie des structures'. فـ ((مهمة الفن تتمثل في جعل الفكرة قابلة لتأملنا في صيغة محسوسة... وإن هذا التماثل يستند قيمته وشرعيته من ترانسالف الفكرة وشكلها... مما يجعل الإيجاد قائم بين الفكرة والشكل))⁽¹⁴⁾.

بميرك. غولدمان 'بدقة الفرق الذي يفصل بين موسيولوجيا المضامين والرمسيولوجيا الأدبية (البنائية)، فالأولى ترى العمل الإبداعي على أنه انعكاس للعبية المادية. و((بهذا المنظور يصبح شكلا (أي الإبداع) أيديولوجيا يعود بطريقة تبسيطية إلى الأيديولوجيا. فالقضية الأدبية وشكله ما هو إلا انعكاس أيديولوجي للموقع الطبقي للكاتب))⁽¹⁵⁾.

استبعد 'غولدمان' مفهوم 'الانعكاس' عن الرسيولوجيا البنائية، وأكد أن موسيولوجيا المضامين ترى في العمل انعكاسا للوعي الجماعي، والثانية (أي البنائية) ترى في العمل على أنه واحد من العناصر المشككة والأكثر أهمية من ذلك، يسمح لأعضاء الزمرة بتكوين وعي فيما يفكرون، ويعمسون ويفعلون دون أن يعرفوا دلالة ذلك ومن هنا نفهم لماذا تصبح موسيولوجيا المضامين أكثر فعالية عند ما تدرس أعمالاً متوسطة ذات مستوى متوسط، خلافاً لموسيولوجيا الأدبية البنائية التكوينية التي تبرز أكثر إيجابية عند دراستها لروائع أدبية عالمية⁽¹⁶⁾.

(11) بون إسكادي، البنية التكوينية ولوسيان غولدمان: 45

(12) م. ص: 45

(13) Sami Nair, Forme et Sujet dans la création culturelle, dans le structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 44

(14) Hegel, Esthétique, Sami Nair, Forme et sujet dans la création culturelle, dans le structuralisme Génétique, l'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 45

(15) عمار يلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 92-93

(16) Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman: 347

التكويني للمنهج فحسب، إنما يخلص الباحث الأدبي ((من مقولة التأثير والتأثر التي انتشرت في النقد الأدبي الفرنسي التقليدي على يد مثلي الأدب المقارن... ذلك أن التأثير والتأثر لا يؤديان إلى النتيجة الإيجابية))⁽¹⁾. أما الباحث المغربي لحمداني حين فقد تعرض لمفهوم الانعكاس والتماثل مركزا على النتائج التي توصل إليها لوكاتش في كتابه (بلازك والواقعية الفرنسية) حيث أبان عن الغموض والإيهام لنظرية الانعكاس الآلي باعتبار نتائجها في حاجة أكيدة إلى مراجعة، ((ولمذا السبب لأن لوكاتش كان من أوائل من نبهوا بشكل واضح إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الفادح الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية، أو اعتمادا على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر))⁽²⁾.

إن نظرية الانعكاس فقدت هيبتها وهيمنتها في الساحة النقدية الغربية في القرن الماضي، وثبت أن اعتمادها على تفسير الإبداع لم يعد له ذلك الدور الريادي الذي كانت تحتله في المنهج الاجتماعي الجدلي. وقد أكد بليخاتوف على هذا المتطور الجديد فقال: ((إن القول بأن الفن وكذلك الأدب انعكاس للحياة، لا يبرر الإنصاف عن فكرة هي على صحتها في غاية الإيهام))⁽³⁾.

ومن غير أدنى شك فإن الهزة العنيفة التي عرفتها نظرية الانعكاس الآلي، أدت إلى بروز كثير من المفاهيم والمصطلحات أخذت على عاتقها المشروع الجديد لتفسير الإبداع، لأنه لا يمكن الاعتماد على أدوات إجرائية لتأويل الأعمال الإبداعية، ثبت عدم جدواها. ((إن إدراك التغاوت الذي يحدث أحيانا بين أيديولوجيا الكاتب ورويته الإبداعية، يؤكد أن لوكاتش قد أخذ في وضع النقد الجدلي على الطريق الاجتماعي. وهذا يعني أنه بدأ يميز بشكل لا جدال فيه بين طبيعة الإبداع -...- وبين التصريحات الأيديولوجية التي يعلن عنها الكاتب في صحوفته اليومية))⁽⁴⁾.

وهكذا ومع الصياغة النامة للمنظومة المفاهيمية للمنهج البشري التكويني عند غولدمان الذي كان له الفصل في إعادة تنظيم أفكار لوكاتش. فتجاوز المنهج الجدلي حينما أشار أن ((النص الروائي لا يطابق الواقع، ولكنه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري))⁽⁵⁾. وكما سبقت الإشارة في الجزئية السابقة فإن عدم استقرار الباحثين العرب عند مفهوم دقيق للمنهج التكويني كان له تأثيره السلبي على التصور العام للمقاربة العربية، وعلى مفاهيمه وأدواته الإجرائية

(1) جمال شحيد، في البنية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: 83

(2) لحمداني حين، النقد الروائي والأيديولوجيا، 62-63

(3) بليخاتوف، الفن والتصوير المادي للتاريخ، نقلا، لحمداني حين، النقد الروائي والأيديولوجيا: 63

(4) م. س: 63

(5) Lucien Goldmann, Pour une Sociologie du roman: 41-42

2- إن العلاقة بين الفكر الجماعي والإبداعات الفردية الكبرى أدبية، فلسفية، أو دينية لا تكمن في هي المضمون. ولكنها في انسجام متقدم في تناظر بنياني الذي تتجسد من خلاله المضامين الخيالية التي تتميز عن الوعي الجماعي⁽¹⁾.

إن التماثل البنائي 'homologie des structures' بوصفه آلية إجرائية نسمح بتأسيس مبدأ التكوين بين البنى الذهنية الخارجية عن النص، وبين بنى النص نفسه ومن هنا تخرج البنية من طور الفهم إلى طور التفسير، وهذا ما لم يسمف نظرية الانعكاس (الآلي) أن تحققة في سوسبيولوجيا المضامين. ((فالعلاقة بين بنية الوعي لزمرة اجتماعية وبين الكون الإبداعي تشكل في أحسن الأحوال تناظرا Homologie أكثر أو أقل صرامة أو علاقة بسيطة دالة))⁽²⁾، معنى هذا أن التماثل أو التناظر يبقى هو المعيار الوجيه الذي يمكن الناقد - في ضوء المنهج البنيوي التكويني - من تبيين العلاقة القائمة بين الزمرة الاجتماعية، بما في ذلك البنية الذهنية، أو المكون الباني، علاقة قد تقوى أو تضعف لكنها تبقى علاقة يحكمها التماثل البنائي فيعطيا مفهومها ودلالاتها. ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال الأساسي التالي: كيف تعاملت المقاربات النقدية العربية مع مفهوم التماثل؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المفهوم على مستويين نظري وتطبيقي.

على المستوى الأول: فإن الدراسات النقدية التي تناولت المفهوم (التماثل) تحسب قليلة، ويمكن حصرها في دراستين اثنتين، الأولى لجمال شحيد المعنونة في البنية التركيبية والثانية فهي لشحيداني حميد أنشد الروائي والأيدولوجيا.

وظف الباحث جمال شحيد مصطلح التناظر كترديد للتماثل في سياقات متعددة، منها سياق البنية الدلالية⁽³⁾ أي البنية العميقة الدالة، واعتبره مرتكزا إجرائيا أساسيا في المنهج التكويني، فعبره بتحقيق البعد التكويني بين مختلف البنى ((فالمهم... أن تناظر بنية العالم الخيالي الذي ترسمه هذه القصة أو الرواية الخرافية مع البنية الذهنية لهذه المجموعة البشرية))⁽⁴⁾.

إن تصور الناقد لمفهوم التناظر (التماثل)، يستند أساسا على تصور غولدمان الذي استوحاه من أبحاثه ودراساته المشار إليها في ثانيا البحث. فالتماثل بوصفه مفهوما إجرائيا لا تكمن أهميته في تحقيق البعد

(1) Jean Michel Palmier, Goldmann Vivant, dans Esthétique et marxisme, 136, Ed,

10/18

(2) Ibid. 0/18

(3) جمال شحيد، في البنية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان: 80

(4) م. ص: 83

ويؤكد الباحث من جديد على العلاقة بين العالم الشعري والعالم الواقعي من منظور نظرية الانعكاس دون أن ينص على التعاقل الباطني. إن (اتباع هذا المنهج (أي البنيوي التكويني) هو الاستعانة بالدراسة الاجتماعية بمفهومها التاريخي، في فك البنية الداخلية للمتن، وإنما عندما نتعرض للعلاقة الموجودة بين العالم الشعري والعالم الواقعي نكون في مواجهة الواقع الاجتماعي، وبالتالي في مواجهة الدراسة الاجتماعية»⁽¹⁾.

إن هذا النص شهادة أخرى تضاف إلى الشهادات السابقة، التي تؤكد على استبدال مفهوم التعاقل بوصفه مفهوما إجرائيا في المنهج التكويني، بمصطلح آخر وهو الانعكاس الألي من خلال الإشارة إلى العلاقة بين العالم الشعري والعالم الواقعي التي ((لا ينص على ثنائيتها البتة، وإنما يعطيها - بالأحرى - بهذا انعكاسا))⁽²⁾.

أما الثالثة المبنائية فهي العبد فقد صرحت بالعمل ((انطلاقا من التيار (وهي تعني البنيوية التكوينية) في خطوطه العريضة، استادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية، التي يتميز بها الأدب))⁽³⁾. إلا أنها لم تبين موقفها في تعاملها مع البنيوية التكوينية على مستوى المفاهيم والأدوات الإجرائية، وترك الأمر مبهما.

إن هذا التذبذب في التعامل مع المنهجين التكويني والماركسي أوصل الباحثة إلى الاتكاء على مفاهيم الواقعية الجدلية التي لم تتمكن من التخلص من تأثيرها ومنها مفهوم الانعكاس، وإن كانت قد أرادت التوازن بين الفهم والتفسير، فـ ((ليس النص داخلا معزولا عن خارجه هو مرجعه وأخارجه هو حضوره في النص ينهض به عالما مستقلا... بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا، في الوقت نفسه، النظر في حضور الخارج في هذه العلاقات في النص))⁽⁴⁾. ثم تساءل الباحثة عن معنى الخارج، ((هل هو الأحداث أم الوقائع المادية؟ هل هو التصور المربة المباشرة والمقروءة بهذا الشكل أو ذاكه بالعين و الجلد والأذن، بنض الدم والجسد؟ إنه كل هذا وأكثر منه))⁽⁵⁾.

ويبدو أن الباحثة لم تتخلص هي الأخرى من تأثير المنهج الجدلي في توجيهها المنهجي، إذ مازالت تولى إلى العلاقة بين الابداع والواقع على أنها علاقة تتم عبر مبدأ الانعكاس وأن قول الباحثة ينص العبد ليس النص داخلا معزولا عن خارجه هم مرجعه إشارة صريحة لمفهوم الانعكاس الألي وإن لم تصرح به

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 335

(2) محمد خرماتش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، فصول، العدد 3 / 4، 9، فبراير 1991: 126

(3) عني العبد، في معرفة النص: 12

(4) م. س: 12

(5) م. س: 12-13

الكفيلة بمقاربة وجيهة تنظر إلى العمل الإبداعي من رؤية شمولية. ومن هذا المنطلق فقد استخلصت من الدراسات النقدية العربية اتخذت مجالين إزاء تعاملها مع مفهوم التماثل، وهما مرتبطان أساساً بالتصورات المتباينة لفهوم التكوين الذي طرحناه في الجزئية السابقة.

احتفظ أصحاب المجال الأول بمفهوم الانعكاس الآلي، ويمثل هذا المجال عدد من الباحثين والناقد العرب أذكر منهم محمد بنيس⁽¹⁾ وعيسى العبد⁽²⁾ ومحدث الجيار⁽³⁾. فبالنسبة لمحمد بنيس فقد بين في مقدمته المنهجية على هيئة المنظور الاجتماعي الجدلي على تصوره المنهجي بدل المنظور البنوي التكويني الذي صرح به، وتظهر ذلك على مستوى المبادئ والمفاهيم، والأدوات الإجرائية. وهذه ملاحظة يمكن معانيها بسهولة كبيرة في بيانه المنهجي، وأكد عليها محمد خرماش⁽⁴⁾ في قوله: ((والذي يبدو أن بنيس في فهمه للبنوية التكوينية مازال متأثراً بمفاهيم الواقعية الجدلية وهو لذلك يعدّ تعامل الشعراء مع الواقع مسؤولية بعدية واعية... وهذا... - منقطع مرة أخرى في سوسيولوجيا المضمون، وفي المقابلة بين الفن والمجتمع من حيث المحتوى الفكري أو الأيديولوجي))⁽⁵⁾.

إن تعلق محمد بنيس بمفاهيم الواقعية، أمر حدا به إلى تجنب استعمال المصطلحات الأساسية والإجرائية للمنهج البنوي التكويني، ومنها مفهوم التماثل الذي لا يتصل عليه صراحة، إذ استبدله بمفهوم الانعكاس حين أشار إلى العلاقة بين عالم الإبداع والواقع فقال: ((تتجسد هوية المتألي الأولى في السقوط، وهو متعدد الأساليب والمجالات، وليس التركيز على السقوط في هذه المتألية للمفهوم الشعري المعاصر في المغرب ككل إلا انعكاساً للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي))⁽⁶⁾. إن هذه الشهادة لا تترك مجالاً للتردد أو التشكيك في كون الباحث محمد بنيس لم يلتزم باستعمال المفاهيم الإجرائية للبنوية التكوينية، وهذا أمر يمكن ربطه بمفهوم التكوين Genèse الذي لا يتحقق إلا بالتماثل. وقد حاول محمد بنيس تبرير استعماله المصطلح حينما قال: ((فإن استمارة مصطلح المصطلحات لا يترتب عنه بالضرورة التقيد بمدلوله عند استعماله الأول، كما لا يستوجب الاعتماد على التحليل من خلال المصطلح، بقدر ما يتعين التنبه إلى المدلول الذي يجمعه الباحث))⁽⁷⁾. غير أن هذا التبرير لا يعدو أن يكون ترخيصاً أو تبريراً دون إقناع القارئ، وكان من الأولى أن يقوم الباحث بتحديد مفهوم لمصطلح الانعكاس حيث يخرج من مدلوله الشائع وهو الانعكاس الحرفي الذي يفرغه من مدلول العلاقات التناظرية والتماثلية التي يتحقق بها بعد التكوين.

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، العدد 3 / 4 مجلد 9، فبراير 1991.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية: 215.

(3) م. م: 207.

وهي: العلاقة الموجودة بين الكون الأدبي والكون الواقعي؟ إن أول ما ينبغي علينا القيام به هنا هو استبعاد مفهوم الانعكاس من كل إجابة على هذا السؤال الذي ما يزال موضع نقاش بين علماء اجتماع الأدب⁽¹⁾...

إن المستفري لقراءة الطاهر ليب يمكنه أن يعاين مقارنته عن كتب الباحث الذي أقامها على التماثل بوصفه أداة إجرائية تيسر تحييد الأهداف المنهجية المتمثلة أساساً في البحث عن الروية المساوية للزسرة العذرية، التي نأست من الحرمان الاجتماعي الذي عاناه الشعراء العذريون، وأخرجوه إخراجاً ثنائياً في الحرمان من المرأة. فالتماثل في هذه القراءة قائم على المقارنة والمناظرة، وليس على الانعكاس الآلي. وقد ساعدت آلية التماثل والتناظر على تحييد قيمة الحرمان المشتركة بين الواقع الحرفي الممثل في الحرمان الاجتماعي والواقع الفني المجد لحرمان الشاعر من المرأة، الممثل في حرمان الشاعر العذري من المرأة. وقد لمح الباحث إلى أن مسألة التماثل هذه تنسحب على كل الأجناس الأدبية، فهي تتماثل بنائياً مع العالم الواقعي أي مع تجربة زمرة ما. ((والواقع أن كل الأجناس الأدبية، بما فيها الأكثر واقعية، تغضي إلى كون خيالي ينبغي البحث لا عن تطابق مع التجريبي بل عن تماثله البيوي معه، والحال أن القائل بالتماثل، يقول كذلك بوجود السافة والواقع، ومن ثم، بوجود امكانية للمقارنة⁽²⁾). وحينما يستبعد الباحث مفهوم الانعكاس الآلي أو كما سماه التطاقي إنما يستبعده عن وعي كامل محتواه وفي إطار منظومته، مدركاً أبعاده، وبما يترتب عنه من آثار سلبية تجعل العمل الإبداعي حقلاً من المعلومات التاريخية، وبالتالي ربط كل تفسير بالتاريخ، وهذا ما يؤكد النص التالي ((وقد نجم عن مفهوم الانعكاس هذا عيبان كبيران، أولهما الاهتمامات المفرطة بأن نستخرج من العمل معلومات تاريخية محضة (...))، وثانيهما الميل إلى تفسير كل شيء بعامل تاريخي مهيمن⁽³⁾)).

إن هذا التصور لمفهوم التماثل عند الطاهر ليب يكشف عن قراءة واعية لأصول المنهج البيوي التكويني في مصادره ومراجعته الأصلية. وقد تميزت قائمة المراجع الثبة في هذه الدراسة بثرانها وتنوعها وتطابقها مع روح المنهج. ويبقى الباحث الطاهر ليب في طليعة الباحثين العرب الذين خصوا البيوية التكوينية قراءة وافية في مظانها الأصلية، ومن هنا استطاع أن يحدد تصوراً دقيقاً لقراءته للظاهرة العذرية الأمر الذي مكّنه من أن يتجزز مقارنة للظاهرة الشعرية وفق المبدأ التكويني، وقد تحقق له ذلك بمرونة تامة، إذ كيف أليات منهجه حسب طبيعة الإبداع، وبمسألة جنس الشعر، وهو من الأجناس الأدبية العصبية على المنهج البيوي التكويني.

(1) الطاهر ليب، سوسولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ترجمة مصطفى المناوي: 34

(2) م. من: 34

(3) م. من: 34

حرفياً، غير أن دراستها لا تخلو من قرائن تدل على توجه الباحث نحو مفهوم الانعكاس الآلي ومن ذلك قولها: ((من هذه الذاكرة، من هذا العالم كمشيخيل يأتي الكاتب إلى الكتابة والذاكرة، التي هي ذاكرة الفرد هي ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي فيه، إنها نهوض هذا الواقع إلى مستوى عالٍ في الذاكرة، إنها تحيلة و مشيخيه))⁽¹⁾. يؤكد السياق السابق (هي ذاكرة للواقع المادي والاجتماعي فيه) عن تصور الباحث للعلاقة بين النص والواقع، من الداخل والخارج كما تسميها على أنها علاقة لا تخرج عن مفهوم الانعكاس الآلي وفي هذا خروج عن مفهوم الانعكاس التناظري الذي يحدد رؤية المبدع للعالم، خروج يؤكد بني العبد في قولها ((بضياء العمل الأدبي حين نرى إلى مرجعه فيه))⁽²⁾.

وراضح مما سبق أن النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه لم يمتثلوا - في تقديرنا - مفهوم التماثل بوصفه مصطلحاً نقدياً يشكل أحد المفاهيم الأساسية للمنظومة المنهجية البنائية التكوينية. وما لاشك فيه أن عدم نقل النقاد العرب لمفهوم التماثل مرتبط أساساً بعدم ثقلهم لمفهوم التكوين، أيضاً، كما اشرت في البحث السابق ويمكن تفسير هذا الأمر بالقراءة السطحية في الأصول النظرية للبنى التكوينية. ودللتنا في ذلك قلة غياب تواصل الباحثين، إن لم نقل كلية - الذين تشملهم المدونة المستهدفة في هذا البحث - مع المصادر والمراجع الأجنبية الأساسية المتصلة بالبنوية، الأمر الذي لم يسعف الكثير منهم بصياغة فكرة دقيقة وشاملة عن روح المنهج التكويني ومصطلحاته ومفاهيمه وأدواته الإجرائية. ومن هنا كانت الفجوة بين النظر والإنتاج، وجاء تصور النقاد لمفهوم التماثل مطابقاً لمفهوم الانعكاس الآلي، لأن الرؤية إلى المنهج كانت رؤية إلى أداة، ولم تكن رؤية إلى منظومة المعارف والمفاهيم. وعلى هذا الأساس عرفت قراءتهم شيئا من التكلف والتلفيق.

أما الاتجاه الثاني فيمثلته النقاد الذين كانوا أوفياء لروح المنهج ألفولاني، وعملوا على توظيف المصطلحات والمفاهيم النقدية توظيفا صارما يراعي المبادئ الأساسية للمنهج التكويني. ومنها مفهوم التماثل كما استعمل في الخطاب النقدي الغربي الذي تبنى المنهج البنوي التكويني.

يعد الباحث التونسي الطاهر ليب جديدي من أبرز الباحثين العرب الذين عملوا على استعمال مفهوم التماثل بصرامة دقيقة لإدراكه أهمية المفهوم ووظيفته الإجرائية في إقامة العلاقة بين المكون الباني للظاهرة العذرية، وبين مظهراتها الشعرية، وهذا ما يمكن تلخيصه في فصول الدراسة التي تشملها المدونة. ودفع الطاهر ليب أبعد من ذلك حين أكد على أهمية مفهوم التماثل بالنسبة للدراسة التي أجراها، فقد بين في أكثر من موقف أن العلاقة بين الكون الأدبي والعالم الواقعي لا تقوم على الانعكاس، مما ينم عن قراءة واعية في المنهج التكويني وفي مفاهيمه على وجه الخصوص. فلا يتحقق بعد التكوين بين عالم الإبداع والعالم الواقعي إلا من خلال التماثل الذي يكشف بدوره عن رؤية الإبداع إلى العالم، ((فهناك نقطة رئيسية... لا بد من إشارتها الآن

(1) بنى العبد في معرفة النص: 13

(2) م. س: 14

التفويض السياسي. وأساس هذا التناقض هو اختلاف تصور النقاد لفهم الأدب، الذي وجه دراساتهم و
إيجانهم.

وعلى مستوى المنجز النقدي تجلّى التماثل البنائي عند الحمداني حميداً في تحديد العلاقة بين البنية
المعقدة الدالة للروايات التي استشهد بها التجريب، وبين الواقع ليصل في الأخير إلى تحديد رؤى الكتاب، مما
يؤكد وفاء الباحث لخطاته المنهجية التي رآها صالحة لدراسة الموضوع. ففي رواية «سبعة أبواب» ماثل الباحث
بين البنية المعقدة الدالة وبين ما حدده في المدخل السوسولوجي، وهذا سقوط غير واع في فخ نظرية
الانعكاس الآلي لأنه حاول أن يثبت أن رؤية الروائيين (المصالحة مع الواقع / موقف الانتقاد للمجتمع)
تعكس الواقع السوسولوجي المشار إليه في المدخل.

ورغم هذه المحاولات الواعدة التي تشير إلى تمثل هؤلاء النقاد لفهم التماثل إلا أنهم لم يتفقوا على
استعمال مصطلح واحد، فمن التماثل إلى التناظر والتكافؤ⁽¹⁾ التطابق⁽²⁾ مما يعطي الانطباع أن المفهوم خضع
لترجمة الآلية السطحية، التي لم تراعى مضمونه ومحتواه المنهجي الفكري. وقد استعمل الحمداني مفهوماً
التناظر دليلاً لفهم التماثل.

وقد نجد في المقاربة الواحدة تناوب مصطلحين على مفهوم واحد، فعلى سبيل المثال فإن الباحث
الحمداني في دراسته⁽³⁾ استعمل مرة مصطلح «التناظر»⁽⁴⁾، ومرة أخرى مصطلح «التماثل» حين يقول: ((يبانني
مفهوم التماثل في البنيات بين الإنتاجات على اختلافها، وبينها وبينات الواقع الاجتماعي والتاريخي))⁽⁵⁾.
ويعود مرة ثانية ليعتد مصطلح «التناظر» مما يؤكد على التذبذب الذي وقع فيه الباحث في مسألة استعمال
المصطلحات، واستبعد أن يكون «التناظر» مرادفاً للتطابق، فالبنوية التكوينية تقوم على تجاوز البحث عن
المضمون الاجتماعي المباشر... وعلى تحقيق الاستقلالية الفكرية والجمالية... وذلك العالم التخيلي مناظراً من
حيث البناء لعالم الواقع وليس مطابقاً له⁽⁶⁾.

يلتقي الباحث اللبناني رفيق رضا صيداري مع الطاهر ليبب جديدي في هذا التصور الخاص لفهم
التماثل، فقد أبان رفيق الصيداري في المقدمة المنهجية عن استعماله لفهم «التناظر» وثبت ممارسته الإجرائية عن
تمثله لهذا المفهوم وفق المنظور النقدي الغربي الذي تبني المنهج البنوي التكويني، حيث أقام التماثل بين البنى

(1) انظر، سامي سويدان، في النص الشعري العربي، مقارنة منهجية

(2) م. س

(3) راجع، الحمداني حميد، الرواية المغربة ودولة الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية

(4) م. س: 124

(5) م. س: 129

(6) م. س: 130

أما لحمداني حيد فكشف عن تصوره لمفهوم ألتسائل حين كان يصدد تحديد المطلقات الأساسية لمقارنته وهي: ((أن الأدب (...)) له وظيفة ضمن البناء الفكري داخل أي مجتمع وأنه (أي الأدب) ليس انعكاسا بسيطا ومباشرا لصورة الواقع الاجتماعي. وأن فهم المضمون الاجتماعي في الأعمال الفنية الروائية لا ينحصر في النقاط بعض جوانبها التي تعكس الواقع الاجتماعي إنما (في) التوصل إلى رؤية المبدع الخاصة))⁽¹⁾. ويلاحظ أن الناقد لحمداني حيد يستبعد مفهوم ألتانعكاس الألي لأنه لا يساعد على تحديد رؤية المبدع للعالم أو المكون الباني. وقد ثبت ذلك في المقاربات النقدية التي حايت الإبداع من منظور اجتماعي جدلي. ويؤكد لحمداني حيد في مدخله المنهجي على موقفه الواضح من هذه القضية فيقول: إن ((... مضمونه (أي العمل الأدبي) السطحي ليس مطابقا بالضرورة لمضمون فكر الجماعة التي يعبر عنها ولكنه يتخذ صياغة تبدو متفردة ومتميزة عما يجري في الواقع))⁽²⁾.

يخرج الباحث مفهوم ألتانعكاس الألي عن خطته المنهجية حينما ينفي مطابقة الإبداع للواقع مطابقة آلية، وينقد المنهج الجدلي لأنه يربط بشكل ميكانيكي الإبداع باتمائه الاجتماعي. وفي هذا السياق يميز لحمداني حيد بين علاقة الإبداع بالواقع من خلال رؤية غولدمان وباختين فيقول: ((ربط (غولدمان) هذه البنية (المعقدة الدالة) بنية أوسع مناظرة لها، يلتبس وجودها في الحقل الثقافي أو الأيديولوجي. أما باختين فلا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والأيديولوجية. إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته وملتزمة (هكذا) بالمظهر اللساني فيه. لذلك فلا حاجة إلى إقامة مقارنة أو تناظر بين البنية الأدبية والبنية الأيديولوجية أو الثقافية، وما دامت هذه كائنة في النص))⁽³⁾.

وكما هو واضح فإن موقف باختين يعارض فرضية غولدمان التي تفضل القيم الفكرية من الواقع لكنها تبقى متماثلة معها ((لا تفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي))⁽⁴⁾. ويؤكد على المظهر اللساني للأدب الذي هو في نفس الوقت مظهر اجتماعي، أي أن هذا المظهر لا يعكس الواقع، إنما يحسده، ذلك أن باختين يؤمن إيمانا قويا أن ((كل ما هو أيديولوجي يملك مرجعا، ويجعلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو أيديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل))⁽⁵⁾. ويبقى رأي باختين في حدود الافتراض، ولا يتعدى الفكر الماركسي لأنه يربط الأدب والفكر بالأيدولوجيا، بل الأدب هو نتاج من نتائجها، وفي هذا نفى لعلاقة الأدب بالبنية الاجتماعية وإدخاله في نطاق

(1) لحمداني حيد، الرواية المنهجية ورواية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 9-10

(2) م. س: 12

(3) لحمداني حيد، النقد الروائي والأيدولوجيا: 48

(4) لوسيان غولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة، محمد براءة، ضمن، البنية التكوينية والنقد الأدبي،

تأليف جماعي: 13

(5) Mikhaël Bakhtine, Marxisme et philosophie du langage, ed, Minuit: 25

هذه الدراسات دراسة إبراهيم عبد الرحمن في كتابه (الشعر الجاهلي)، ودراسة فلاديمير بروب للحكاية الخرافية (1929) (مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية).

أما عن منهجه في تعامله مع مفهوم التماثل فقد أبان عنه مختار حبار في مقدمته المنهجية دون أن يسمي مصطلحا بعينه، ((و لقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه والقصيدتين الشاردين منه... واكتشفت رؤياه للعالم من مجموع شعره، ومن مجموع حكمه ومقولاته وجسدها في مثلث صوفي))⁽¹⁾. معنى هذا أن الرؤية للعالم لشعر أبي مدين التلمساني ما كان لها أن تتجسد لولم يعتمد الباحث على مبدأ التماثل بوصفه أداة إجرائية تمكن من الكشف عن رؤية المبدع للعالم.

على مستوى المنجز النقدي، لمجد الباحث قد مائل بين شعر أبي مدين التلمساني، وبين المثلث الصوفي، وكانت نتيجة التماثل أن شعر أبي مدين الصوفي ((لا يتشكل إلا من جزأين اثنين، أحدهما يصور إتياء الذات الساكنة للمغيب، ويتناظر مرحلة الفرق الأول، أو مرحلة [خلق]... وآخرها يصور إتياء الذات الساكنة للمعلوم، ويتناظر مرحلة الجمع أي الحضور))...⁽²⁾.

نستفيد مما سبق أن مختار حبار استعمل مصطلحي (التناظر والتماثل) للدلالة على مفهوم واحد، وهو مفهوم لا يتطابق مع مفهوم الانعكاس الآلي الذي أقره المنهج الاجتماعي الجدلي. فالتناظر من وجهة نظر مختار حبار يحمل مفهوما تكوينا، يشير إلى الجدلية القائمة بين الرؤيا الصوفية للعالم أو مكوناتها الباني، وبين تشكيل القصيدة الصوفية، ويمكن التأكيد على هذه المسألة في قوله التالي ((فالقصيد (الصوفية).. هي بمثابة استعارة كبيرة تصريحية قائمة على علاقة التناظر والتماثل بين الشبيه المصرح به أبدا والأصيل المطوي أبدا، والشبيه عادة ما يستعار وينسج من عموم بنية القصيدة العربية التقليدية أو الموشح والأصيل عادة وغالب ما يطوى لأنه ذوق خاص لتجربة خاصة))⁽³⁾.

ويمكن أن نؤكد أن مختار حبار قد مثل مفهوم التناظر مدركا أبعاده المنهجية ووظيفته الإجرائية من منظور منهجي شامل، وهذا ما مكّنه - عبر فصول المقاربة - من أن يجعل التماثل وكده ليصل إلى تحديد رؤيا العالم لأبي مدين التلمساني بصفة خاصة، ورؤيا الشعراء الصوفيين بصفة عامة، والأمثلة على ذلك كثيرة، سأشير إلى بعضها. فالتماثل القائم بين مراحل الرحلة في القصيدة العربية الجاهلية، وبين مراحل المقامات الصوفية مكّنه من أن يخرج الرحلة [البومدينية] عن الرحلة التقليدية في العصر الجاهلي التي بناها الشاعر

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 19

(2) م. س: 29

(3) م. س: 34

العميقة الإبداعية والبني الذهنية مما يؤكد وفاء لأصول النظرية البنوية التكوينية بوصفها جهازاً مقاهياً متكاملًا. وما يشير إلى ذلك قوله: ((... أن الطامح الجماعي لعملية الإبداع الأدبي هو نتاج التأطر القائم بين عوامل العمل الأدبي وبين البنى الذهنية لبعض المجموعات المجتمعية)⁽¹⁾

وعلى مستوى الممارسة، فقد أضحت مبدأ التماثل هو الأداة المهيمنة في مقاربة رفيق رضا صيداوي للروايات التي جسدت الرؤية إلى العالم للحرب اللبنانية. وقد ممكن هذا المبدأ الباحث من تحديد رؤى العالم للمبدعين للحرب الأهلية اللبنانية (1975-1990) فهي رواية (الإفلاق عكس الزمن) لتصرف إلملي (1981)، بين الباحث ((تخطب الذاكرة... بين زمن ليس بزمنها، متناظر مع زمن القص ومغفلن بدقة توازي دقة توالي عقارب الساعة والأيام... وبين زمن آخر مهدد شكل محور الخطاب في الرواية من جهة أخرى))⁽²⁾ ويمكن هذا التأطر المتمثل في تشظي الزمن من كشف رؤية الرواية عن متانة الذاكرة المتواصلة مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها. إن هذا التماثل على مستوى بنية الزمن يحدده الباحث على مستوى بنيوي المكان والشخصية، فافتتاح النص من الرواية (المستهدفة) على مستوى الذاكرة التأويجية يتماثل مع رحابة الفضاء الروائي، ومع شخصية البطل الإيجابي في رواية الإفلاق عكس الزمن. ويخلص الباحث إلى القول ((إن هذا التواصل المتعارض مع تشظي الزمن... يتماثل مع نظرة روائية إلى الحرب تنطلق من استقراء التاريخ بصفته عدداً لزمن الحاضر))⁽³⁾

إن رفيق رضا صيداوي - كما هو الحال عند الطاهر ليبب - يقيم مقارنته على التماثل البنيوي ولا شيء غير التماثل. وقد توصل إلى استنتاجات من خلال تحليل البنيات الثلاثة [الزمن، المكان، الشخصية] وكشف عن مسألتين متعلقتان بالرؤية وهما:

- 1- وجود اختلافات في رؤية النصوص إلى الحرب مرتبطة بتفاوت أساليب بناء الأزمنة والأمكنة والشخصيات.
- 2- انشطار رؤى الروائيين يحيل إلى انشطار تاريخي ثقافي، وأن هاتين المسألتين ما كانت لتتحققا لولا هذه الخطوة الإجرائية الصارمة التي مكنت الباحث من تحديد رؤى الروائيين للعالم من خلال التماثل.

وقبل عرضه لمفهوم التماثل أشار مختار حبار إلى أهم الدراسات النقدية التي ربطت بين الظاهرة الفنية بمنابعها أو مكوناتها البانية، وهي الدراسات التي حاولت تأسيس علاقة بين العمل الأدبي وبين منطلقاته، ومن

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 43

(2) م. من: 116

(3) م. من: 135

إن هدف الباحث ليس لمجرد مبدأ التماثل لتحديد رؤية المبدع للعالم، بقدر ما كان هدفه إقامة
علاقات بين القصص التي درسها^(١٠) لتأكيد النتيجة التي توصل إليها بين النظرية السوسولوجية والبحث
السياسي الذي (يفودنا في نهاية الأمر إلى النتيجة ذاتها التي وجدناها في توظيف النظرية السوسولوجية
لدراسة البنى الموضوعية في قصص الصفر)^(١١).

إن استقراء مراحل هذه المقاربة بين أن مفهوم التماثل في تصور الناقد سلمان كاحد هو التماثل بين
نصص المرحلة التي يدرسها لنفس الكاتب (الصفر)، والتي تشترك في بنية موضوعية واحدة اصطلاح عليها
بمفهوم بنية التماسك. وما دام الأمر كذلك، فإن حماية هذه البنية بأية مقاربة يوصل إلى النتيجة ذاتها. (ولو
حاولنا ثانية أن نربط بين البنى الموضوعية بتقريبها السابقين السالفين عبر استخدام طرائق وتوظيفات
التشكلات السياسية وتطبيقها على القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل...) لتوصلنا إلى النتيجة ذاتها
في قصتي (عواء الكلاب، والضباب) التي قادتنا إليها التشكلات السياسية السابقة)^(١٢).

برز مفهوم التماثل أيضا من خلال بنية الانسطار التي مائل الباحث بين علاقاتها، ومن هذا التماثل
استرعى رؤية العالم للصفر (القاص)، ولاحظ أن الانسطار كان مائلا في عناصر القصة قبل أن يكون مائلا في
الرؤية وعلى أي، فإن كان الباحث لم ينزل نحو نظرية الانعكاس الألي التي ترى الأدب مجرد انعكاس بسيط
للعلاقات الاجتماعية، فإنه لم يوضح تصوره لمفهوم التماثل سواء أكان ذلك على مستوى التنظير أو الممارسة،
وإن كنا نراه يقبل بالتنظير السوسولوجي للكون الأدبي الذي يستجيب لأي تغير جديد.

أما بنية التدهور فشأن آخر، لحماية التماثل فيها يخلف عن الحماية في البيتين السابقين. ف
التماثل في هذه البنية كان بين المتخيل والواقع، وهو الإجراء المنهجي الذي مكن الباحث سلمان كاحد من
تجسيد رؤية الصفر (القاص)... رؤية تكشف عن مفهوم أيديولوجي للتعبير عن التدهور والقيم الضائعة.
فالتركيز في قصتي (امرأة تجلس على الرصيف، الصمت الحميم...) على التشكيل، أفضى إلى تقابلات قابلة
للتناظر، مكنت الباحث من القبض على رؤية القاص للعالم.

إن النقاد الذين يمثلون المجال الثاني هم النقاد الذين تمكنوا من وعي مفهوم التماثل أو التناظر، مما
يؤكد الاستيعاب الوجه المنظومة المفاهيمية للبنية التكوينية وللقرأة المصبة للمنهج. غير أن منظور النقاد
لتماثل لم يكن منظورا موحد الرؤية والنظرة، إذ عرف نوعا من المرونة واللبونة، ولم تكن له صفة الصرامة
التي اشتراطها المقاربة الأنثولوجية. وهذا لا يشير إلى قصور في النظرة، بقدر ما يؤكد على تطويع المفهوم مع
طبيعة الإبداع والثقافة، الأمر الذي رأيناه عند الطاهر لبيب جديدي الذي وظف مفهوم التماثل بمرونة تامة،

(١٠) وهي: بكاء، الأطفال والطفل الكبير والغل لمهدي عيسى الصفر

(١١) م. ص: 65-66

(١٢) م. ص: 67

((على التائية المتفائلة ذات العلاقة البينية بينه وبين حادي العيس))⁽¹⁾ ومن هذا التماثل تتحد رؤية اسير مدين، وهي رؤية مأساوية التي لمجتمع فيها المواقف المتعارضة

وبالتة للباحث العراقي سلمان كاصد فإنه لم يلتزم بالدقة المنهجية المطلوبة في استعمال المصطلح فقد ورد في مقدمته المنهجية مصطلحي التماثل والتطابق دون أن ينف عند مفهوميهما فبالنسبة للمصطلح الأول ورد في السياق التالي: ((وقد كانت غايي الأولى هي الكشف عن أسباب تعاقب البنى ومبررات تماثلها لظرفها التاريخي ومناخاتها المكونة، لذا وجدت أن فعل الثورات الاجتماعية والتحوللات الاقتصادية المؤثر الأقوى على تغير البنى بشقيها الموضوعائي والفني))⁽²⁾

وفي موقف آخر يلاحظ أن الباحث وظف مصطلحا آخر في سياق تقديمه له بنية التماسك التي اتجهها الصقر، وهو مصطلح التطابق الذي لم يوضح مدلوله عما يدل على أن الباحث لم يلتزم بالدقة والصرامة العلمية إزاء التعامل مع المصطلحات النقدية، وقد ((أطلقت على هذا الفصل بنية التماسك))، لأن الصقر أتيح أدبا متماسكا تطابق وناه المجتمع الشامل الذي جسده تماسكه الفعلي في تحقيق ثورة (1958))⁽³⁾ ويسدولي أن مصطلح التطابق هذا، هو أقرب إلى مفهوم الانعكاس الآلي منه إلى التماثل أو التناظر البائي.

وعلى مستوى الممارسة النقدية فإن سلمان كاصد ترك الأمر معلقا، ولم يكشف عن الأداة الإجرائية التي تساعد الباحث على قننل مقارنته، وعن الخطوة التي اعتمدها لتحديد رؤية البلع (الصقر) للعالم. ويلاحظ أن الباحث استعمل مصطلحات أخرى كالمشابهة والتأثير ليشير بصورة ضمنية إلى مبدأ التماثل. فـ ((عند تفحص الأعمال القصصية القصيرة (...)) نجد أن البنية المشابهة المتغايرة متجلية في موضوعها المتكرر))...⁽⁴⁾ فالنشابه (التماثل) الذي يقصده الباحث ليس بين الإبداع والواقع، إنما بين عمل وعمل آخر في إطار البنية الموضوعاتية المشتركة ويؤكد الباحث عليه في القول التالي: فـ ((المشابهة النكوبية في هذه القصص يعني قصص مهدي الصقر) تندرج ضمن ما يسمى بالاختلاف الشكلي لا الاختلاف النوعي، إذ تكاد جميع القصص تنطلق من إساءة واقعة أو لمهد لها وتسرود وقائعها بإيجاز أو تفصيل بحيث تشكل هذه الإساءة... محور القصص إجمالا))⁽⁵⁾

(1) غنار حيار، شعر أبي مدين التلمساني (الروا والشكل): 85

(2) سلمان كاصد الموضوع والسر، مقاربة بنوية نكوبية في الأدب القصصي: 16

(3) م. من: 16

(4) م. من: 24

(5) م. من: 34

حاول محمد بنيس - في بيانه المنهجي - أن يقدم مبرراته المنهجية التي دلفته به إلى اختبار البنيوية التكوينية لمقاربة الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب، فذكر منها انغلاق البنية (الشكلية) على نفسها، مما جعل بعض الاتجاهات النقدية ترفض الانسياق وراءها. غير أن ما بلغت الانباء، أن الباحث أسهب في القول من المنهجين البنيوية الشكلية، والاجتماعي الجدلي، مما يعطي الانطباع لأول وهلة أن مقاربة ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب كانت في ضوء المنهجين السالف ذكرهما. وكان من المفروض أن يتوخى الباحث في عرض البنية التكوينية بوصفها المنهج المركزي في هذه المقاربة الذي صرح الباحث الاعتماد عليه.

ومن هنا نقول إن الباحث رأى في المنهجين البنيوي الشكلي والاجتماعي الجدلي بديلا عن المنهج البنيوي التكويني، وهذا ما يؤكد محمد بنيس نفسه في قوله: ((إن اختيار التيار الاجتماعي الجدلي، ومن قلعنا بأن التحليل الداخلي للعمل الأدبي لن يوصلنا إلى القبض على الدلالة المركزية للنص أي الكشف عن الرؤية. ويعتقد صادقا بأن الطرائق الشكلانية والبنيوية تحول النقد الموضوعي إلى مجرد تحليل وصفي، ذي أفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية))⁽¹⁾.

وإذا كان المنهج الاجتماعي لم يمكن الباحث من القبض على البنية العميقة الدالة، وأن المنهج البنيوي الشكلي لا يساعد على استيعاب البنيات اللغوية، لأن الباحث يوهنا بالفهم بأن الجمع بين المنهجين هو السبيل الموصل إلى بر الأمان، وإن كان قد أشار إلى بعض مبادئ غولدمان، فإن المنظور الاجتماعي التقليدي كان المهيمن على المنظور البنيوي التكويني مما يعطي الانطباع على أن التلقيب بالمنهجي كان سيد الموقف، وهذا ما كشف عنه أيضا الباحث المغربي محمد خرماش حيث قال: ((وقد دلفه هذا التلقيب المنهجي إلى نوع من الفصل بين الجدلية العامة، التي تقود النص من الخارج، والجدلية الخاصة التي تقود قوائمه الداخلية، ونفس عالم الكتابة، متناسيا في ذلك نظرية غولدمان في أن كل تبين داخلي هو سيروية في التشكل نحو درجة عالية من التجانس والتكافؤ في بلورة رؤية للعالم تمثل وهي المجموعة الاجتماعية التي هي الذات الفاعلة جدليا، والبدع الحقيقي في نهاية المطاف))⁽²⁾.

وهناك مسألة أخرى تتصل بالمنهج الذي اعتمده م. بنيس وهي عدم تقيده بما هو منظومة متكاملة من مبادئ، ومفاهيم، وأدوات إجرائية، وإن كان الباحث قد أشار إلى مبادئ من مبادئ غولدمان، أولهما ((أن كل تأمل في العلوم الإنسانية يحدث لا من خارج المجتمع، بل إن هذا التأمل جزء -...- من الحياة الثقافية لهذا المجتمع، ومن خلالها، الحياة الاجتماعية العامة)) وثانيها ((أن الفكرة... الأساسية لكل علم اجتماع جدلي

(1) راجع، ملزمة كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 22

(2) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، م. لصول، م 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 125

وفي عدة مستويات كما رأينا، وحمل اختيار حيار مفهومه مدلولاً نكرونيًا أسس العلاقة الجدلية بين الرؤية الصوفية للعالم وبين بنية القصيدة الصوفية، أما سللمان كاسد وإن عرف المفهوم عنده نوحاً من التردد، إلا أن استقر في الأخير عند المفهوم الذي ساعده على استخلاص رؤية الأصغر (القاص) للعالم.

رابعا : منظومة المنهج بين التلقيق والتجاوز

انسجاما مع الحفلة المنهجية التي اعتمدناها في مقارنة مباحث هذا الفصل، فإن الخطوة المقترحة لمعالجة هذا البحث، هي امتداد للخطوة السابقة، وهذا ما يرصده العنوان. فالتباين الذي لاحظناه على مستوى مفهوم (البنوية النكرونية)، وعلى مستوى مفهومي (الأنعاس والتماثل)، لجدد مائلا على مستوى التصور المنهجي. وبالتالي فقد لمخض عن ذلك الجاهان متباينان في تعاملهما مع المنهج الغولدماني. مجال رأى في البنوية النكرونية على أنها مزج وتركيب بين البنوية الشكلانية، والمنهج الجدلي الاجتماعي، فكان ذلك تركيب مهجن بين منهجين، دون مراعاة للضوابط المنهجية، ومن هذا المنظور كان الاختلاف والتباين بين القراءات النقدية التي رصدتها المدونة النقدية. أما الاتجاه الثاني، وهو الاتجاه الذي وعى المنهج التكويني تنظيرا وممارسة، وثقله على أنه منظومة منهجية منسجمة ومتكاملة بمفاهيمها وأدواتها وآلياتها الإجرائية. ويمثل هذا الاتجاه النقاد العرب الذين تمكنوا من تطويع المنهج في سبيل الإبداع العربي، ومن هذا الباب كان التمايز والتلقيق والتجاوز في منظومة المنهج.

يمثل الاتجاه الأول عدد من الباحثين العرب نذكر منهم، محمد بنيس⁽¹⁾ ومحمى العبد محمد عزام ومحدث الجيار.

بين محمد بنيس في المقدمة المنهجية⁽²⁾ أنه اعتمد المنهج البنوي التكويني، لأنه رأى لبه الأداة الضرورية التي تمكنه من مقارنة النص الأدبي مقارنة علمية، فقد اقتنع ((بالبنوية التكوينية، كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث أن كل قراءة علمية، بنوية تكوينية، للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع، ما دام الفكر والإبداع جزءا من الحياة الاجتماعية)).⁽³⁾ ويؤكد على أن المنهج البنوي لا ينحصر في دراس المضمون دون الشكل، بل إنه يعتبره المنطلق الأساس لدراستهما له. انطلق الباحث من البنية السطحية ليقور فيما بعد في البنية العميقة، أي انطلق من المعلوم إلى المجهول ((للكشف عن القوانين التي تحكم البنيتين السطحية والعميقة للمتن، بعيدا عن مفهوم شومسكي لـ«البنية المصطلحين»)).⁽⁴⁾

(1) واجع، محمد بنيس، مقدمة كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية.

(2) م. من: 12

(3) م. من: 12

الشعرية المغربية، ثم تناول البنية الاجتماعية والتاريخية ((التي نعد الإطار العام المتحكم في وجود هذه الظاهرة الشعرية في المغرب))⁽¹⁾.

ولدى تقييمه لمقاربة محمد بنيس يذهب محمد خرماش أنه (بنيس) قد نسج منتهجه على منوال منهج فولدمان في خطوطه العريضة دون أن يدقق في مسألة منظومات المقاهيمية، التي لم تتل ما نستحضره من الدرس والبحث. و((يمكن القول في نهاية الأمر إن محمد بنيس قد وجد ضالته المنهجية في مرحلتي الفهم والتفسير اللتين يركز عليهما بوصفهما إجرائين ضروريين في تطبيقات البنيوية التكوينية أكثر منهما مفهومين أو مقولتين ناسبتين في منظومتها المتكاملة. وربما كان قنطله المنهجي نسج على منوال فولدمان في مثل كتابه الإله الخفي))⁽²⁾.

إن قول محمد خرماش على أن محمد بنيس نسج كتابه على منوال كاتب فولدمان، يبقى مجرد الفراض، إذ لم يتأكد بصفة قطعية على أن بنيس قد اطلع على كتاب (الإله الخفي). فكيف يمكن الجزم بهذا القول مع العلم أن بنيس لم يذكر هذا الكتاب على الإطلاق في قائمة المراجع والمصادر التي اعتمد عليها؟
ويبدو أن الباحث م. خرماش قد تعثر في أكثر من موقف، فمن جهة يؤكد أن محمد بنيس نسج منتهجه على منوال منهج فولدمان في (الإله الخفي) حين وجد ضالته في مرحلتي الفهم والتفسير، مما يعطي الانطباع أن م. بنيس نظر إلى المنهج الفولدماني نظرة تكاملية تتحقق في جدلية الفهم والتفسير، إلا أنه يناقش نفسه في موقف آخر حين يعد فهم بنيس للمنهج البنيوي التكويني مجرد جمع بين المنهج البنيوي الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي، وهذا ما يتضح في الفقرة التالية حين يقول: ((أما محمد بنيس فقد فهم البنيوية التكوينية على أنها إمكانية الجمع بين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي الجدلي))⁽³⁾.

وتشير الباحثة اللبنانية منى العبدما أشار إليه محمد خرماش من أن م. بنيس استخلص من عرضه أن البنيوية تعام النص كعالم مطلق على نفسه، مما حدا به إلى أن يعرض للمنهج الاجتماعي الجدلي، لأنه لا يعزل النص. وتلاحظ الباحثة استعمال محمد بنيس لمصطلحات: [منهج واتجاه، وتيار] دون أن يبين ويضبط مقامينها، ((فالكتاب... في كلامه على البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة منهج. دون أن يكون لنا اعتراض على ذلك، نراه في كلامه على الاجتماعية الجدلية يستعمل كلمة اتجاه حيناً وكلمة تيار حيناً آخر، كما يستعمل كلمة منهج حيناً ثالثاً. دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه والتيار والمنهج أو دون أن يوحي بتعادلهما... أضف

محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 247

محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العددان، 3/4، فبراير 1991:

تكويني، هي أن الأفعال الإنسانية هي أجوبة شخص فردي جماعي...⁽¹⁾ إلا أنه تغاضى عن كثير من المفاهيم الأساسية التي لم يشر إليها في مقدمته المنهجية.

نستدل من قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية المبينة في خاتمة البحث، أن م. بنيس لم يمد تصوره المنهجي في دراسته للمنهج التكويني، وهذا تفسير يؤكد بوضوح أسباب إهماله لكثير من المفاهيم والآليات الأساسية المؤطرة للمنظومة المنهجية التكوينية. فلم يذكر الباحث إلا مرجعا واحدا من مرابيح ك. فولدمان وهو (الماركسية والعلوم الإنسانية)⁽²⁾. كما أشار إلى (مجلة معهد سوسولوجيا بروكسال) ولمن نشك في أن يكون الباحث قد استفاد من هذه المجلة العلمية المتخصصة، لو كان ذلك واردا لاستطاع إثري دراسته بكثير من المبادئ والمفاهيم الهامة، والتي لم نجد لها أثرا في هذا البحث.

حاول محمد بنيس أن ينسج منهجه على منوال المنهج ألفولدماني، حيث انطلق من مرحلة التفسير COMPREHENSION التي تجسدت في تحليله للمتن الشعري المعاصر في المغرب في عدة مستويات، فقام ببناء البنية السطحية للمتن الشعري قراءة لغوية (عروضية، لسانية، دلالية)، ليصل إلى الوحدات الدالة (البنية الجزئية) التي أدمجها في بنية أكثر اتساعا من الأولى وألبيته العميقة التي اعتبرها الباحث في منزلة أوروبية للمعاني وكما هو واضح أن الباحث انطلق من المعلوم ليقف عند ما هو مجهول.

أما مرحلة التفسير 'L'EXPLICATION التي اصطلح الباحث، على تسميتها [خارج داخلي] لبيانها على ((بنية أكثر اتساعا من الثانية، حيث التنص الغائب الذي يستحيل إلغاؤه، ونحصل من خلاله على مستويات من علاقات الاختلاف والاشتلاف، ولكن هذا الخارج الداخلي يمثل في البعد الاجتماعي الجدلي للمتن أيضا))⁽²⁾.

تبدأ مرحلة التفسير في مقارنة م. بنيس اعتبارا من البابين الثاني والثالث، ففيهما تتحقق القراءة الخارجية للمتن، لذا يركز الباحث على تفسير البنية الثقافية، لأنها أحد العوامل المساعدة على تفسير الظواهر

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، م. قصور، م 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 125
Revue de l'institut de sociologie, n° spécial, intitulé (Problème d "une sociologie du roman) 1963-2 Université Libre de Bruxelles
Revue de l'institut de sociologie, n deuxième, special, intitulé, (Sociologie de la littérature, Recherches récente et discussions), 1966-3, Université libre de Bruxelles

لم يشر الباحث إلى البيانات المتعلقة بمعهد السوسولوجيا بجامعة بروكسال الحرة، هي البيانات المتوفرة لدينا، وقد استعمل من المجنتين المذكورتين

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنية تكوينية: 26

بين منهجين كما رأينا عند محمد بنيس، فقامت بتقديم تصورهما لمفاهيم النبوية (النسق، التزامن، التعاليف، الطابع اللاواعي لظواهرها)، وللخطوات الإجرائية للكشف عن البنية وعناصرها والقوانين التي تحكم علاقاتها، كل هذا اصططلحت الباحثة على تسميته بـ (الداخل - الخارج) وتعني (الداخل) عناصر البنية وتحليلها ودراساتها، لكن هذا الإجراء يبقى غير كاف، ما لم تتم مساواة (الخارج) الذي يعني في مفهوم الباحثة البحث عن المجال الثقافي والاجتماعي الذي يبنى فيه النص الأدبي. فـ (الداخل) في تصور الباحثة موجود في 'خارج'.

تنتقل الباحثة إلى توضيح منهج آخر دون أن تحدد مفهوما دقيقا لتوصيفه، ولا ندري إن كانت الباحثة تقصد بذلك المنهج الاجتماعي الجدلي أم المنهج البنيوي التكويني، فالمسألة في غاية الغموض والتعقيد وفي هذا تلتقي 'منهجي'، لأن الباحثة لم تحسم الأمر، وبما يكون هذا راجع لقراءتها في المناهج النقدية ذات الطبيعة الجدلية. ولا يوجد في الكتاب ما يشير إلى قراءات الباحثة للمنهج البنيوي التكويني، فلا أثر للإحالات والمواش من جهة، ولا وجود لمسرد لقائمة المراجع الأساسية للدراسة. غير أن الباحثة تتخذ ((المنهج البنيوي... كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج، أو بتعبير جدلي، على رؤية الخارج في هذا الداخل، إن إقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي))⁽¹⁾. في هذا السياق تعرضت الباحثة لعلاقة الظاهرة الأدبية بالواقع الاجتماعي فكان الحديث مكررا ومجترا عن (الداخل والخارج) من وجهة نظر ماركسية. فالداخل هو تحول للخارج ((ليصير هذا الخارج داخلا له حضوره الأكثر وعيا، والأكثر فاعلية إيجابية في بنية هذا الواقع، وفي حركته، التي هي فعل تاريخي متطور))⁽²⁾. وانطلاقا من هذا التصور لـ (الداخل والخارج) تطرح الباحثة مفهوما آخر وهو [واقعية الأدب]، الذي تعده دينا لمفهوم الانعكاس، فالواقعية ((قائمة على مستوى الوعي، أو على مستوى البنية الفوقية في المجتمع))⁽³⁾.

وتطرح الباحثة، أيضا، مبدأ العلاقة بين الأدب والواقع، من خلال فلسفتين متناقضتين، الأولى هي لفلسفة المثالية، والثانية هي الفلسفة المادية، وفي كلتا الفلسفتين، فإن مبدأ الانعكاس قائم، ((وفي كلا الحالتين لغى الأدب حضوره ليكون أصله))⁽⁴⁾. مهما يكن فإن الباحثة تمنى العيد، أكدت في طرحها النظري على

منى العيد في معرفة النص: 38

م. ص: 47

م. ص: 49

أنه يساوي بين الاجتماعية الجدلية وبين النبوية التكوينية. حين يقول أكل منهج اجتماعي جدلي أو نبوي تكويني⁽¹⁾)).

إن تصور الباحث المغربي لم ينس للمنهج النبوي التكويني لم يكن تصورا مبنا على رؤية منهجية شاملة، إذ كانت رؤيته لا تتجاوز الحدود التي تقف عندها النبوية الشكلية أو المنهج الجدلي، مما طبع مقارنت بطابع هذين المنهجين. فكان لم ينس بتصوير النبوية التكوينية من خلال حضور هذين المنهجين في ذهنه على الرغم من الأهمية التي يكتسبها كتاب الناقدة اللبانية بمنى العيد⁽²⁾ في معرفة النص، في التعرف بالمنهج النبوي الشكلي، والمنهج الغولدماني، إلا أن منظورهما لهذا الأخير لم يرق إلى الطموح النظري والواقع التطبيقي. فكان في عرضها المنهجي تداخل بين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي والمنهج النبوي التكويني، ولا بدري القارئ إن كانت الباحثة بمنى العيد من الشكلايين أم من النبويين التكوينيين، أم من الاجتماعيين الجدليين. ويمكن - أن نجد تفسرا ولو مؤقتا لهذه الخلطة المنهجية، إلى عدم وضوح رؤية وأهداف الناقدة النظرية منها والتطبيقية، كما أن طبيعة الكتاب نفسه، والتي لم تخضع لتصوير منهجي مسبق⁽³⁾، وهي التي طبعت بهذا الطابع اللامنهجي، لأن الدراسة في أساسها لم تكن مؤسسة على رؤية منهجية واضحة الأهداف والتصورات.

فعلى المستوى النظري، فإن بمنى العيد أعلنت عن منهجها الذي تحرص أن يكون ماركسيًا في مفاهيمه وأدواته الإجرائية، فقالت: ((إنني اخترت العمل على النص انطلاقًا من هذا التيار (أي الماركسي) في خطوطه العريضة، واستادا إلى الفكر الماركسي في مفهومه للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية، التي يتميز عليها الأدب، لا لينزله، بل ليستقل وليبقى في استقلاله فولا لما هو حاضر فيه... أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله ودون إغلاقه على نفسه))⁽⁴⁾. ماهو طموح الباحثة النظري؟ وما هو تصورهما للمنهج النبوي، وللمنهج الواقعي؟.

يشير هذا العنوان «عن النبوية وعن الواقعية»⁽⁵⁾ إلى المنظور النقدي للباحثة عن تصورهما المنهجي للنبوية التكوينية، وهو منظور يدل على قصور الباحثة في فهم المنهج الغولدماني، إذ تصورته على أنه تركيب

⁽¹⁾ بمنى العيد، في معرفة النص: 123

⁽²⁾ بيت الناقدة في مقدمة كتابها أن أصله دراسات كانت قد «نشرت في أكثر من مجلة عربية، أو قدمتها في بعض اللقاءات والتدورات النقدية... (وأضافت فائلة) في اختياري لهذه الدراسات، من غيرها، توخيت ما توحدتها في موضوع كان أساسا، حاجسها. كما هو فيها منطق يحكمها، هذا الحاجس أصوغه في سؤال هو: كيف نعرف نصنا الأدبي؟... فأتينا في ترتيبنا لهذه الدراسات بين دفني كتاب، لم أراع تاريخ كتابها، بل راعيت السياق الذي يمكنها أن تدرج فيه والذي يظهر حاجسها)). من: 7

⁽³⁾ بمنى العيد، في معرفة النص: 12

⁽⁴⁾ هذا عنوان القسم الأول من كتاب الباحثة (في معرفة النص)

وأبحث تبحث عن العلاقة التي تربط المستويين، وهي علاقة تناقض مبدئي، كما كشف تحليل الوحدات... والمفردات عن مستويين (متناقضين). وتتقل الباحثة إلى مستوى آخر (الصورة) متجهة نفس المقاربة.

من خلال المستويات السابقة حاولت الباحثة مقاربة [الخارج]، باعتبار أن ما سبق هو الداخل الذي يحتوي الخارج. ويتضح لنا أن نمى العيد لم تسكن من إقامة نمائل بين المقصيدة (النار والجليد) لكون التلقيق المنهجي كان سيد الموقف، حيث تداخل المنهجان (البنوي والاجتماعي) في المقاربة. وفي دراستها لرسالة القضاء لـ عمر بن الخطاب، (رضي الله عنه)، والتي بحث بها إلى لآبي موسى الأشعري، ظهرت الباحثة أيضا في ثوب البنوي الشكلائي بامتيا، إذ هيئت بمنهجها على مقاربة الرسالة العمري.

ورصفة إجمالية، فإنا تسجل في هذا المقام، نشئت جهود الناقدة نمى العيد في عمارستها النقدية، بين المنهج البنوي الشكلي، والاجتماعي الجدلي، دون أن توفق في تأسيس مقاربة بنوية تكوينية كما كانت تطمح، وذلك لأن محاولاتها لم تكن مؤسسة على رؤية منهجية شاملة ووفية لبدائى المقاربة الغولدمانية، على الأقل، لأن نظرتها للبنوية التكوينية، كانت مبنية على التركيب والمزج، أي أنها نظرة قائمة على الجمع بين المناهج دون مراعاة لخصوصية وطبيعة وأصول ومنظومة كل منهج. فالتلقيق في المنهجى، المنجر عنه تلقيق في تصور المقاربة، ومرد ذلك يرجع إلى قراءة الباحثة في الأصول النظرية.

وفي سياق هذه القراءة لدونة النقدية المعاصرة التي تبنت البنوية التكوينية، نقترح مقاربة أخرى تندرج في هذا الاتجاه، وهي للباحث السوري محمد عزام^(٥)، التي قارب فيها أدب نبيل سليمان. فهي على الرغم من أهميتها، إلا أنها تضمنت مباحث كان بإمكان الباحث تجاوزها لبعدها عن المنهج البنوي التكويني. فقد خصص بابا كاملا لـ [تحليل الخطاب الروائي] عرض فيه العديد من القضايا، منها مفهوم البنية الكبرى ومناهج تحليل البنية العميقة ثم خصص فصلا لـ [تحليل الشكلائي للرواية]. أما التحليل البنوي التكويني للرواية فكان في الفصل الرابع. ورأى م. عزام أن المنهج البنوي التكويني جاء ليقسم التوازن بين (المنهج الشكلي) (المنهج الاجتماعي)، مما يدل على منظوره التركيبي للمنهج البنوي التكويني.

يشير الباحث في الجزء النظري إلى بعض المقولات المنهجية دلت على أنه يملك تصورا نظريا عن المنهج البنوي التكويني، فأشار إلى مرحلة ألفهم التي سماها خطوة (قراءة السنية النص)، وإلى مرحلة التفسير وهي الخطوة الثانية، والتي أطلق عليها خطوة ((إدماج.. البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعا))^(٦)، ليخلص إلى تحديد البنيات التي تبحث فيها البنوية التكوينية وهي ((أربع بنيات للنص: البنية الداخلية للنص، والبنية الثقافية (أو الأيديولوجية)، والبنية الاجتماعية، ثم البنية التاريخية. وهذه البنيات

(٥) محمد عزام، قضاء النص الروائي، مقاربة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، واجع للدخل م. من: 42

(٦)

(٧)

مبدئها الماركسي الذي تؤمن به قولاً وعمارسة وعلى قناعتها على تعدد القراءات التي تعتبرها ((ممكنة وشرعية لا يفتقد النقد ضدها، إنما ينكر أن تكون واحدة منها هي... القراءة الأدبية للنص))⁽¹⁾.

تستند الباحثة بمنى العبد البنيوية الشكلية لأنها تكتفي ((بالنظر إلى نظام البنية في تزامنية عناصره))⁽²⁾. وتقتصر ((على تقليد البنية وإعادة هيأتها إليها))⁽³⁾ وفي ظل هذا المناخ المحموم، تحاول الباحثة أن تتخلص من هذه النظرة التلقيفية الغامضة، فلا يدري الباحث ما هو تصورهما المنهجي وما هي رؤيتهما النقدية التي تبتغي الوصول إليها، فمن المنهج البنيوي، إلى المنهج الاجتماعي الجدلي، إلى البنيوي الشكلي مرة ثانية لتصل في النهاية إلى صياغة مصطلح جديد تسميه [البنيوية التوفيقية] وتعني به البنيوية التكريئية، لكن هذا المصطلح في تقديرنا لا يخرج عن المنظور التلقيفي. وكان مفهوم التوفيقية يشير إلى المفارقة التي كانت قائمة بين المنهج البنيوي وبين المنهج الاجتماعي الجدلي، فجاء من يوفق ويصلح الخلاف الذي كان قائماً بينهما. وتبين الباحثة الأردنية فريال كامل أن بمنى العبد في معرفة النص ((خلطت فيه (أي الكتاب) بين الشعرية والفنية والشكلية، كما عرفت عند ميخائيل باختين، بحيث قفزت عن تحديد البنى إلى تفسير دلالاتها، اجتماعياً أو أيديولوجياً إلى درجة جعلت الناقد محمد سويرني يتساءل إن كانت الأدبية (الشعرية) مفهومة عند الناقدة))⁽⁴⁾.

وعلى مستوى التطبيق تبرز الفجوة القائمة بين التنظير والتطبيق، فقد انكشف من الممارسات النقدية التي أجازتها الناقدة، أنه يصعب على الباحث تحديد طبيعتها وهويتها النقدية، إذ حاولت تجريب مفاهيم [الكليات والإيقاع الداخلي وأثرية]، على مقاطع شعرية لمحمود درويش، فقاربت عنصر الإيقاع من خلال عدد مستويات. والشاهد هنا أن الباحثة ظهرت في ثوب البنيوي الشكلاني حينما استوقفت عند عنصر [الإيقاع الداخلي] باعتباره مصدراً للموسيقى ومصدراً للدلالة، وكان تركيزها على [الإيقاع الداخلي]، لأنه ((جلو مشترك تلقي فيه دلالات عدة في النص))⁽⁵⁾. وكأنني بالباحثة في ممارستها هذه كانت تجرب مفهوماً أكثر مما كانت تجرب منهجاً نقدياً، حيث عزلت النص عزلاً تاماً وحصرت كل شيء في عنصر واحد.

وفي ممارسة أخرى كشفت الباحثة عن مقاربتها التي ظهرت فيها مرة أخرى مثلة متميزة للمنهج البنيوي الشكلاني، حيث حددت مستويين تحركت فيهما قصيدة (النار والجليد) للشاعر محمد الماغوط، ثم

(1) بمنى العبد، في معرفة النص: 56

(2) م. س: 59

(3) م. س: 60

(4) فريال كامل محمد صالح، النقد البنيوي في الرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين: 19 (هذه الرسالة هي أطروحة غير منشورة، قدمتها الباحثة إلى الجامعة الأردنية للحصول على درجة الدكتوراه، في اللغة العربية وآدابها، أيار (ماي) 2004

(5) بمنى العبد، في معرفة النص: 110

الثالث، حينما استهدف تحليل البنية العميقة الدالة من خلال التركيز على عنصر (البطل الروائي) الشخصية الروائية. ومرة أخرى نجد الباحث يسهب في التنظير، حيث قدم عرضاً نظرياً عن الشخصية عبر الأحقاب الأدبية، وصولاً إلى تحديد أنواع البطل، وتصنيف الشخصية الروائية انطلاقاً من مقارنة بـ «موراي» و«غريمان» وفيليب هامون⁽¹⁾.

على مستوى التطبيق، فقد صنف الباحث م. عزام شخصيات العالم الروائي لـ «نيل سليمان» (مدارات الشرق)، في ضوء تصنيف «غريمان» [الذات / الموضوع - المرسل / المرسل إليه - العامل المساعد / العاكس]، وركز على التصنيف الأخير لأنه العامل الذي يظهر التضاد بين إقطاعي الريف وفقرائه، وجوازي المدينة وفقرائها.

حاول الباحث إقامة نوع من التماثل بين التخيل والواقع، دون أن يعتمد على الآلية الإجرائية (التماثل) التي تمكته من تحقيق ذلك، فلم يشير إلى آلية إجرائية دقيقة من شأنها أن تساعد على تجسيد بعد التماثل بين الرواية والبنية الذهنية، وهذا ما نستدل عليه من النص التالي الذي جاء في معرض الحديث عن شخصيات رواية (الأشعة): ((ويقدم النص معادلاً تحليلياً مجازياً للعائلات الانقطاعية، عبر الترميز الفني على أسماؤها الفعلية التي كانت عليه في التاريخ الموثق، وهو يحاورها بطريقة ملتبسة، لكنها موحية بالتقارب في حور الكنية وإيقاعها، حتى ليتمكن القارئ أن أسماء الرواية يمكن إحالتها إلى مرجع تاريخ الأنساب الموثق))...⁽²⁾.

يبدو جلياً من النص السابق ارتباط الباحث، إذ لم يتمكن من حل عقدة المنهج التي ظلت غامضة في تصور، ذلك أنه لم يحسم مسألة التماثل، ويبدو أن مدلول مصطلح (المعادل) الذي استعمله م. عزام في الفقرة السابقة لا يتعارض مع مفهوم الانعكاس الآلي، بل يؤكد، وبهذا يكون الباحث قد داس استقلالية النص الإبداعي، وهو مبدأ نحصر عليه البنية التكوينية أشد الحرص، من خلال حرصها على مبدأ التماثل البنائي الذي لا يعني الانعكاس البتة.

وبخصوص علاقة الرؤية المبدع للعالم بتشكيل الشخصية الروائية، فإنها لم تحظ بالتحليل المطلوب، وعلى سبيل المثال، فإن الباحث اكتفى في تحديد الرؤية في رواية (هزائم مبكرة) بقوله ((وخلاصة رؤية الكاتب فيها هي أن الحكام هم الذين انهزموا، ونحن ندفع الثمن))⁽³⁾.

أما بنية المكان فلم يتمكن الباحث من مقارنتها وفق المنظور المنهجي التكويني، لأنه كان منشغلاً بدراسة الفضاء الروائي المكنان من خلال بعض الدراسات النقدية التي استعان بها، أكثر من انشغاله بفضاء

عبد عزام، فضاء النص الأدبي: 87

م. ص: 97

م. ص: 105

متكاملة ومتفاعلة فيما بينها^(١). وفي الباقى ذاته تناول الباحث بعض المقولات الغولدمانية من مثل رؤية العالم، ملمعها إلى علاقتها بالأوضاع التاريخية التي تولدها^(٢). وبالزمرة الاجتماعية.

ما يستوقنا في هذه المقاربة هو الطرح الغامض للكثير من المفاهيم والمصطلحات التي ظلت مبهمه مثل مفهوم أدماج العناصر الذي لم يوضح مدلولها، وللايات التي تجسدها، فضلا عن ذلك فإن غولدمان لم يقل بهذا المفهوم. وكان من المفترض أن يتعرض الباحث إلى مبدأ التماثل الذي يفتح الباب على مصراعيه للكشف عن رؤية المبدع للعالم. ولا يتألف إذا قلنا أن الناقد محمد عزام لم يتمكن من الإحاطة الشاملة بالمنهج الغولدماني وبكامل مقولاته ومفاهيمه. وإن كان قد أشار إلى طائفة منها بشكل مقتضب^(٣). ويلاحظ أن الباحث تجاهل طرح مفهوم يعد من المفاهيم المركزية في منظومة المنهج التكويني، وهو التماثل الذي لم يحط بأدنى إشارة من شأنها جعلنا نظمنا على مثل الباحث للمنهج البيوي التكويني، ولعل هذه الإشارة تدفعا إلى الشك في تصريح الباحث حينما يقول: ((إن تبني منهج للقراءة يحلل (بنيات) العمل الأدبي: الداخلية والخارجية، ويكشف عن الربط الجدلي بينهما، من أجل الوصول إلى (الحقيقة) هو الهدف الذي نسعى إليه... ومن هنا جاءت محاولة تبني (المنهج البيوي التكويني) كمقاربة تربط بين داخل النص وخارجه مستفيدة من المناهج الجديدة)).^(٤) فكيف يمكن للباحث أن يؤكد على تبنيه المنهج البيوي التكويني دون أن تكون رؤيته له غير دقيقة؟ إذا كان هذا هو تقييم الجانب النظري للمنهج الغولدماني عند محمد عزام فما هو تقييم المقاربة على المستوى الإجرائي والممارسة؟

يفترض أن يكون الباب الثاني الذي خصصه م. عزام لأدب نبيل سليمان وفق المقاربة الغولدمانية، والذي أطلق عليه عنوان (نحو قراءة داخلية للنص)، إلا أن الباحث فاجأنا بتخصيص فصل كامل لـ (الرواية والحداثة)، فتناول المراحل التاريخية التي مرت بها الرواية الحديثة (تيار الوعي، واللاوعي، متناولا أبرز مقومات تيار الوعي)، وفي السياق نفسه تعرض إلى الرواية الجديدة وإلى ظروف نشأتها، مرجعا على الرواية الطبيعية العربية التي استخدمت تقنيات جديدة. ونحن نسأل ما جدوى أن يخصص الباحث فصلا نظريا عن الرواية الحديثة وهو في سياق الممارسة والتجريب؟ ثم ماهي الفائدة المنهجية والمعرفية التي أوداها الباحث من وراء هذا الفصل؟

ويبدو لنا، أن محمد عزام كان مولعا بهاجس التنظير، فخصص فصلا نظريا لموضوع الرؤية، فحدد مفهومها وأشكالها وتصنيفاتها. ولم تبدأ الخطوة الأولى من مقارنته (أعني بها مرحلة الفهم) إلا في الفصل

(١) محمد عزام، قضاء النص الروائي: 42

(٢) م. م: 44

(٣) م. م: انظر صفحات، 48-53

(٤) م. م: 6

فثله، قراءة الطاهر ليب في (سوسولوجيا الغزل العربي)، وقراءة محمد براءة في (محمد مندور و تنظير النقد العربي)، وقراءة أحمداني حميد في (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، وقراءة مختار حبار في (شعر أبي مدين التلمساني، (الرؤيا والتشكيل)، وسلمان كاصد في قراءته (الموضوع والسرد)، ورفيق رضا صيداوي في النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية.

تتكن البداية من قراءة الطاهر ليب، باعتبارها من الدراسات المبكرة التي تبنت المنهج البنيوي التكويني، فضلا على أن صاحبها قارب ظاهرة شعرية عربية لأول مرة، والشعر من الأجناس الأدبية التي نادرا ما دخلت مجال التجريب والممارسة النقدية من المنظور البنيوي التكويني، بل هو من الأجناس المستعصية على الدراسة في نظر بعض الباحثين. وعموما فإن الطاهر ليب يعد من أبرز النقاد العرب الذين تمثلوا المنهج البنيوي التكويني، الأمر الذي مكنه من أن يمدد رؤية شاملة عنه، مما ساعده على إخضاعه وتلخيصه لطبيعة التجربة الشعرية الغزلية عند الشعراء العذريين العرب. فما طبيعة مقارنته؟ وما خصائصها؟

كما هو واضح من تصريح الباحث أنه استوحى مقارنته من الأبحاث والدراسات النقدية التي قاربت علم اجتماع الأدب، وهي تتميز بالليونة والمرونة، لتكون منسجمة مع طبيعة الإبداع المدروس، وفي ذلك يقول الباحث: ((يرتكز هذا المنهج - المستوحى من بعض الأبحاث التي تمت في مجال علم اجتماع الأدب وعلى رأسها أعمال لوسيان غولدمان ... - إلى مبدأ جدي بسيط، هو أنه لا ينبغي مساءلة الشاعر، بل مساءلة شعره، ومن ثم، فإن موضوعه هو التعليل المحايث للأثر، أي الإبانة عن شبكة من الدلالات التي ينبغي الإنتهاء إليها دون قسر النص))⁽¹⁾.

يتأكد مما سبق، أن الباحث استوحى منهجه من أبحاث علماء علم اجتماع الأدب، وفي طليعتهم ل. غولدمان، أي أن منهجه كان ثمرة قراءات واسعة في أصول البنيوية التكوينية، التي كيف (بتضعيف الياء) خطواتها الإجرائية مع طبيعة الإبداع (الشعر العذري)، لذا اقتصر على ((ماهو جوهر من خطوات لوسيان غولدمان البنيوية التكوينية (وأن القارئ) سيكون قد عرف مسبقا أن هذه الخطوات جرى تلخيصها، وذلك لأن الأهمية التي أوليناها للسان - ... - أكبر من تلك التي لمجدها عند غولدمان))⁽²⁾، وفي العبارة الأخيرة من النص دلالة صريحة على أن الباحث كان قد قصد تجاوز خطة غولدمان، من خلال التركيز على أهمية اللسان أي التركيز على الفهم بالدرجة الأولى. وعلى مستوى التطبيق. فما هي مميزات هذه المقاربة؟

يمكن اعتبار الأبواب الثلاثة الأولى هي مرحلة [الفهم] للبنية العميقة الدالة، للشعر العذري، وانقضت هذه الخطوة من الباحث طاهر ليب - بهدف تحقيق مستوى الفهم - البحث عن الجوهر، أي البحث عن العلاقة بين اللغة العربية، بوصفها نظاما، وبين الحياة الجنسية عند العرب، ليخلص عن طريق مبدأ -

(1) الطاهر ليب، سوسولوجيا الغزل العذري العربي (الشعر العذري نموذجاً): 6

(2)

أدب نبيل سليمان، وهذا المحراف عن مبادئ المنهج المعلن عنه، باستثناء الصفحة الأخيرة من الفصل، التي كانت إشارة عابرة لبنية المكان⁽¹⁾ في (مدارات الشرق) وفي (قيس يكي).

يمكن تقسيم مرحلة الفهم وهي مرحلة أساسية في البنيوية التكوينية، بأنها كانت شكلية، فلم يحظ أدب لاتبيل سليمان بالقراءة الوافية طبقاً لأصول المنهج التكويني، ولم تأكد استفادة الباحث من المنهج، سواء على مستوى الخطأ، أو على مستوى الآليات الإجرائية التي كان من المفروض أن تبرز من خلال التعامل مع المفاهيم والمصطلحات الأساسية للبنيوية التكوينية والتي كانت شبه غائبة في فضاء المقاربة، وإذا جاز لنا القول فإن قراءة الباحث محمد عزام في أصول المنهج البنيوي التكويني ومرتكزاته ومفاهيمه ومقولاته وآلياته... كانت محدودة، وإن ما ذكره لا يفترض أن يمكن الباحث من تشكيل تصور دقيق عن رؤية المنهج البنيوي التكويني. أما مرحلة التفسير فلم ترق إلى المرحلة السابقة، ذلك القارئ لا يكاد يبين الجدلية القائمة بين الفهم والتفسير أو بين المكون الباني والبنية السطحية، ولا عن رؤية المبدع ولا عن التماثل بين بنيات الإبداع والبنات الذهنية للواقع الذي كان سبباً في تكوين الإبداع، وبكلمة وجيزة فإن الباحث م. عزام لم يؤسس أية جدلية بين مرحلتي الفهم والتفسير، فإن ألفضاء السوسولوجي للرواية الذي أعلنه الباحث عنه، كان مجرد افتراض، وكما ما في الأمر أنه اكتفى بتقديم عرض سوسولوجي / أيديولوجي، حقب فيه التاريخ الفكري لسورية. وما يثير الدهشة والقراءة أن الباحث يخصص فصلاً كاملاً للحديث عن سوسولوجيا الرواية دون أن يشير إلى ك. غولدمان باعتباره علماً من أعلامها هذه السوسولوجيا.

وما يمكن التأكيد عليه من خلال مناقشة هذه المقاربة، أن هناك فجوة عميقة بين التصورات النظرية في بعض جوانبها الإيجابية - رغم كونها غير موفقة - وبين مجريات التطبيق الذي كان - كما أسلفنا - بعيداً عن المنظور المنهجي التكويني، وعن الحماس المنهجي الذي أعلن عنه محمد عزام.

وعلى العموم فإن التقسيم الإجمالي لهذا المجال يدل أن ما اصطالحنا عليه بالتطبيق المنهجي في ضوء المقاربة البنيوية التكوينية، لم يكن مجرد ملاحظة عابرة يمكن تجاوزها، إنما هو ظاهرة نقدية تشكلت في الساحة النقدية العربية عبر العديد من المقاربات النقدية، وعند كثير من النقاد، حيث تبين أن قضيتهم مع النظرية البنيوية التكوينية بوصفها منهجاً نقدياً مرتبطاً أساساً بغياب التمثل العميق لأصولها ومرتكزاتها ومفاهيمها وآلياتها، مما كون لديهم تصور غير دقيق للمقاربة التكوينية، كما بينا آنفاً في سياق قراءة المدونة النقدية. وكانت النتيجة عدم التزام النقاد بالمبادئ، والمقولات، والمفاهيم والآليات المنهجية، وتصوروا المنهج على أنه نوع من التركيب بين المناهج النسقية والسياقية أفضت إليه الممارسة النقدية.

يمثل الاتجاه الثاني الدراسات النقدية التي تميزت بمقاربتها بشيء من التمييز أو التعديل أو الإضافة والتجديد، الأمر الذي حداً به أن أطلق على هذا الاتجاه مصطلح (مجال التجاوز)، ومن أهم الدراسات التي

(1) م. س. واجع الفصل الرابع من الباب الثاني

المستوى الثالث من مرحلة الفهم كانت مركزة على [الكون العذري]. وفي هذه المرحلة ظهرت ملامح المنهج الغولدماني، حيث أعاد الباحث تعريف كثير من المفاهيم، ومنها، مفهوم العمل الأدبي الذي أخذ وجهة نظر البعد السوسولوجي. وعن طريق مبدأ التماثل بين الباحث أن الإسلام (السبب) لا علاقة له بالعفة (النتيجة)، فالصراع بين الجمالي والعفة صراع مأساوي.

لفهم ألبنية الدالة للكون الشعري العذري، استبعد الباحث مفهوم الانعكاس بين الكون العذري، وبين معطيات الواقع الاجتماعي والتاريخي، ولم يجد بدا من بعد التماثل لتقييم العمل الأدبي، دون عزله عن سياقه. ليصل إلى تقييم مؤداه أن الكون الشعري العذري لا صلة له بالعقيدة الإسلامية، إنما بالظروف الاجتماعية التي كانت السبب في الحرمان الاجتماعي الذي عرفه الشاعر العذري. واعتقد أن هذا التفسير على الرغم من صرامته، إلا أنه ليس بريئاً، فيه تحامل على الإسلام. فكيف يقبل الباحث بتأثير جميع العناصر الخارجية لفهم الكون الشعري العذري، ويستثنى الإسلام بوصفه فاعلاً مؤثراً ومكوناً بانياً في معطيات الواقع الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي للعصر الذي عاش فيه الشعراء العذريون، ويقتضي ما توصل إليه الباحث 'ظهور لب' في حدود الفرضية ليس إلا. وتميزت خطتها المنهجية التي انتهجها الباحث، بالانطلاق من العام إلى الخاص، أي من ألبنية الشاملة المتمثلة في العصر الذي عاشت الزمرة العذرية، إلى ألبنيات الصغرى ليستخلص إجابة على سؤاله الجوهرى، لماذا نشأ هذا الكون الشعري بالذات؟

إن التفسير الذي توصل إليه الطاهر لبب شبيه بالتفسير الذي جاء به 'غولدمان' في (الإله الخفي)، حينما ربط الرؤية المأساوية للزمرة ألبانسية بالوضعية الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تحيط بها. وكذلك وصل الطاهر لبب إلى نفس النتيجة، أي أن التهميش الاجتماعي والثقافي الذي تعرضت له الزمرة العذرية مرتبط بالمهامشية الاقتصادية، وهي التي أدت إلى تصور الحب العذري بمائل في حرمانه الحرمان الاجتماعي، وهو مظهر من مظاهر الوعي، الذي حاولت أن تتجاوز به وضعيتها المأساوية. لكن الباحث يتساءل عن نتيجة التي توصل لها، والتي ((تقتضي إلى هامشية الزمر المدروسة. فهل الأمر من قبيل الصدفة؟ ربما))⁽¹⁾.

والثابت أن المعاملات الاقتصادية والتجارية والمالية التي كانت تحكم المجتمع الجاهلي يمكن اعتبارها السبب الحقيقي الذي كان وراء تهميش وحرمان الفرد العربي من جراء المعاملات الربوية التي حدثت انعدام التوازن الاجتماعي مما سبب النمو المالي لطبقة الأغنياء التي زادت ثراء فاحشاً من جراء تعاملات الربوية، فكان أن أحس الإنسان (الشاعر) بالتهميش فأضحى يعاني حالات من الإحباط اليأس، ومن هنا كانت مأساته أيضاً. لأجل ذلك نرى أن التفسير الذي افترضه الطاهر لبب يبقى محصوراً فضاء الافتراضات التخمينية التي تخفي في مضمونها موقفاً أيديولوجياً معروفاً. غير أن رأينا هذا لا يقلل شأن هذه الدراسة الأكاديمية الموصوفة بصرامة منهجها وسعة اطلاع صاحبها.

التماثل - الذي كان حجر الزاوية في هذه المقاربة - أن التعارض بين الرجل والمرأة كان اللسان العربي قد أقامه⁽¹⁾. لقد كان هدف الباحث لهم العلاقة بين الرجل والمرأة في حياء العرب، ولم يتمكن من ذلك إلا عن طريق آلية [التماثل] التي ساعدته على تمثيلها في نظام اللغة نفسه، أي أن نظام اللغة العربية والقرآن الكريم جسدا حقيقة هذه العلاقة، لأن فهمها - منهجيا - يمكن من تمثيل رؤية الشاعر العذري وهي رؤية تعكس الحرمان الاجتماعي في صورة الحرمان من المرأة.

في المستوى الثاني من المقاربة كلبية العميقة الدالة، ركز الباحث طاهر ليب على مسألة منهجية أساسية في المنهج التكويني، وهي مسألة تحديد البنية الدالة المراد مقاربتها، كما اصطلاح عليها الطاهر ليب، وهو في هذا الإجراء يحدو حدوك غولدمان في أبحاثه النظرية والتطبيقية. ومن هذا الباب كانت نظرية الباحث نظرية تحديدية شمولية، يؤكد عليها في قوله: ((إن النتائج الشعرية الذي نحن بصددده يشكل كلبية متماسكة))⁽²⁾. ثم إننا نجد الباحث يؤكد على [التماثل] بوصفه المبدأ الذي يحرك الجدلية بين الكون الإبداعي والعالم الواقعي، لا على جدلية [الانعكاس] الآكي. فالعلاقة بين ((الكون الأدبي والعالم الواقعي لا تقوم على الانعكاس))⁽³⁾. وفي هذا المستوى تناول الباحث مفهوما جديدا وهو الأزمة الاجتماعية، الذي استعاره من السوسولوجيا، حيث أخذ وزنه في الدراسات الأدبية، ومن هنا ربط ألفتخر - الموضوعية الشعرية الأولى - بوعي جمعي وربط، أيضا، موضوع المرأة به. وتفسير ذلك أن الفخر يتأسس ((على قدرة التملك، والمرأة موضوع التملك الوحيد الذي لا مجال للتنازل عنه))⁽⁴⁾. مما أدى بالشاعر أن ينسئ مأساته، لأنه تهاى في شعره.

إن الخطوة الإجرائية التي رسمها الباحث مكتبته من دراسة البنية الشاملة La structure Globale محاولة لفهم البنية الجزئية La structure partielle (الشعر العذري)، وهذه خطة إجرائية وجيهة، إذ فلا يفهم الخاص، إلى معرفة العام، ولهذا عاد الباحث إلى موضوعه النسبي باعتبارها موضوعا لها صلة بالشعر العذري. فما النتيجة الأولية التي توصل إليها الباحث؟ إن ظهور الشعر العذري - بالنسبة للباحث - لم يكن ناترا بالإسلام، إنما كان من أسباب التهميش والحرمان الاجتماعي المرتبطة بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري. ودراسة شعراء هذا الكون اقتضت - منهجيا - النظر في العلاقة بين سمات المذكر، وبين البنية الذهنية للمجتمع العربي، التي أدت إلى تطور العلاقة: الرجل / المرأة، وتغير كثير من المفاهيم.

(1) الطاهر ليب، سوسولوجيا الغزل العذري العربي (الشعر العذري نموذجاً): 21

(2) م. س: 33

(3) م. س: 34

(4) م. س: 41

محمد (الانحيازات والاختيارات))⁽¹⁾. وهنا يلتقي م. برادة مع الظاهر ليب حين حاول موضحة هذا الأخير زمرة الشعراء المذريين في الحقل الاجتماعي والثقافي والاقتصادي الذي كان سببا في هامشية الزمرة. نستوحي مما سبق أن الباحث ذهب مباشرة إلى مرحلة التفسير، واستبعد عامل السيرة الذاتية، وهو مفهوم كان قد استبعده غولدمان وحذر من أية مقارنة تأخذ في الحسبان التحليل النفسي ((السلوك الليدي لا يفسر أبداً وبطريقة مقبولة دلالة الإبداع التاريخي وخاصة الإبداع الثقافي. فلا يمكن أن نعتمد على الرغبات الفردية لتفسير الأعمال الفنية والفلسفة الأصلية))⁽²⁾.

واستبعد الباحث م. برادة، أيضاً، القراءة الإبداعية، - وإن كان هذا الإجراء يعد إخلالاً بالمنظومة المنهجية التكوينية - ومعنى أدق استبعد مرحلة الفهم، وهذا إجراء له ما يبرره، لأن محمد برادة في هذه القراءة تعاطى مع فكر نقدي، أي أن قراءته لا يستدعي قراءة نص (نصوص) إبداعية صرفة، وهو نفسه يوضح هذه المسألة حيث يقول ((لجنبت القيام بقراءة إبداعية ليس لأن ناقداً لم يكن مبدعاً، وإنما اقتناعاً بأن كل كتابة هي في جوهرها نتاج جهد وذكاء، وتستجيب لشروط مادية قابلة للتحليل))⁽³⁾.

طعم الباحث منهجه بمفاعيم استعارها من عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Bourdieu Pierre مثل مفهوم ((اللاوعي الثقافي "inconscient culturel" L⁽⁴⁾). (ليفسر) مصدر التأثير الحاسم في الاختيارات الثقافية))⁽⁴⁾. وقد اتخذ م. برادة مفهوم اللاوعي الثقافي بوصفه أداة إجرائية لـ ((تسجيل الترابط الوثيق بين الفكر النقدي المندوري ورؤية بعض الجماعات أو التيارات التي أطرته))⁽⁵⁾.

وظف محمد برادة، أيضاً، مفهوم الثقافة "acculturation" L⁽⁶⁾ واعتمد عليه في الفصل الأول من دراسته لتحليل المرحلة التأثيرية من كتابات مندور النقدية، وقد ساعده هذا المفهوم على تفسير الإشكاليات الثقافية والأيديولوجية والسياسية، ليكشف عن أصولها ومبانيها. كما استعار مفهوم المثقف العضوي الذي أخذه عن أنطونيو غرامشي الذي وسع ((مفهوم المثقف ليشمل كل من يمارس عملاً زبواً، ثقافياً، أخلاقياً... فنماهض الحزب والمعلم والصحفي والأديب مثقفون لكونهم يبدلون عملاً ذهنياً... تعدى كثيراً كمية ونوعية العمل البدوي))⁽⁶⁾.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي: 14

(2) Lucien Goldmann, Marxisme et sciences humaines: 39

(3) محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي: 16

(4) مصطلح استعمله بيير بورديو لتحليل العلاقات القائمة بين المجال الثقافي ومشروع الإبداع.

(5) م. س: 39

(6) محمد غرامشي، النبوة التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، فصول، م. 9، ع 3 / 4، فبراير 1991: 121

تعني العملية التي تدخل بمقتضاها جماعة في صلة بثقافة مغايرة لثقافتها، لكي تتمثلها بالكامل أو جزئياً..

عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 52

إذا كان الظاهر لبيب قد وفق في دراسة الكون الشعري العذري وفق المقاربة الغولدمانية من إدخال نوع من المرونة واللبونة على منهجية النبوية التكوينية. أخذًا بعين الاعتبار خصوصية الجنس الأدبي عتفًا بالآلية المركزية التي تمكن الباحث من تحديد رؤية العالم للمبدع، وهي [التماثل]. فإن المقاربة التي تبناها الباحث المغربي محمد براءة يمكن اعتبارها في عداد المقاربات النقدية العربية، التي قاربت الإبداع الفكري في ضوء النبوية التكوينية، مع القيام ببعض التعديلات والإضافات.

لا تقل تجربة محمد براءة شأنًا عن الممارسة النقدية، التي تندرج في هذا السياق لأنها تتصف بما يجعلها متميزة عن باقي المقاربات، لتكون صاحبها لقحها بمفاهيم ومصطلحات استوحاها من مناهج أخرى. فضلًا عن ذلك، فإن الباحث لم يبرأ من برادة قام بتجريب منهجه على النقد، وليس على الإبداع الصرف، أي أن ما الجزه لم يبرأ من برادة يندرج في ما يصطلح عليه بنقد النقد، وهذا وجه من أوجه التمايز في المنجز النقدي للنبوية التكوينية العربية. ما طبيعة المقاربة البرادية؟ ولماذا تجاوز عن مرحلة الفهم - وهي مرحلة أساسية - مقابل مرحلة التفسير التي حظيت بمحبة الأسد؟

حدد الباحث مبرراته المنهجية وأهدافه العلمية والمعرفية، التي دفعته لإحجاز هذا البحث، وأهمها هو قراءة أعمال محمد مندور وملاحقة مفاهيمه ومساره النقدي وفق منهج نقدي جديد ارتضاه مناسبًا لقراءة وتقييم أعمال الناقد العربي المعاصر محمد مندور. إن تحقيق مثل هذا الهدف مرتبط بانتقاء المنهج النقدي الكفيل بتجسيده، ولا شيء يسمح بذلك سوى المنهج الذي يعطي الأولوية للجندية التاريخية. ومن هنا جاء المنهج النبوي التكويني كمنهج يفرض نفسه نظرًا لميزته ((فضلاً عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ)).⁽¹⁾ وقد لحص الباحث أهدافه في السؤاليين التاليين:

1- كيف السبيل إلى فهم كتابات مندور؟

2- ماهي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟

أبان محمد براءة عن منهجه الذي قال إنه أثر ((استيعاء المناهج الصادرة عن النبوية التكوينية، كما بلووها كل من جورج لوكاشن ولوسيان غولدمان وبير بورديو))⁽²⁾. وأشار الباحث إلى الخطأ الإجرائية التي اعتمدها في قراءته، وهي الخطأ التي تكشف عن البعد التكويني الذي لعب دورًا في صياغة الفكر النقدي المندوري. ((كيف السبيل، إذن، إلى تقييم أعماله... بموضوعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بمحفل السلطة باعتباره خاضعًا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في

(1) محمد براءة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 14

(2) م. س، 14

أما المفهوم الثاني 'الثقافة' 'acculturation'، الذي طعم به منهنج غولدمان، مكته من أن يكشف عن التفاعلات الثقافية التي تفاعل معها مندور، وأثرت في تفكيره النقدي. وقد ساعد هذا المفهوم القارئ على مثل الحقل الثقافي الذي صنع هذه الشخصية، والتي صاغت معها منهجها النقدي.

وبفرض تفسير الحقل الثقافي في مصر (من 1936 إلى 1952)، وعموم م. مندور داخل هذا هذا الحقل، وظف م. برادة مصطلح الوعي الممكن "A conscience possible" (1) ولإثبات حضور الوعي، قام بتحليل الوضعية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ليؤكد على أن وجود هذا الوعي كان بفعل عامل الأزمة التي عرفتها مصر، ونتيجة لذلك برز الوعي الممكن كيترب الحلول المأمولة.

وعن مفهوم 'الثقاف العضوي' (2)، فإن توظيفه في هذه المقاربة جاء ليفسر نموذج م. مندور في النسيج الاجتماعي، حيث ظهر بوصفه مثقفا نشيطا لعب دورا أساسيا (في تحقيق نجاس الوعي الطبقي) (3). ومن هنا استخلص الباحث التفسير الذي جعل الناقد يتموضع في موقع المثقف العضوي.

أما مرحلة النقد الأيديولوجي فقد كشفت عن رؤية العالم لمندور، والتي جسدها عبر موقفه المؤيد للشعر الجديد، وهي رؤية امتداد لوعي الممكن المتشدد من الثقافة الاشتراكية، ومن هنا نفهم لماذا اتسم نقد مندور في هذه المرحلة بالصيغة أيديولوجيا. ويمكن أن نقول إن الناقد محمد برادة قد أثرى مقارنته بكثير من المفاهيم والآليات التي مكته من أن يقرأ ناقدا قراءة بنوية تكوينية، حيث وفر هذا المنهج مرونة كبيرة للإجاز قراءة تكوينية متميزة في اختيار موضوعها، وفي عملية تفسيرها.

ندرج في هذا الاتجاه المنهجي مقارنة عربية ثالثة، لما تتميز به من خصوصيات تؤكد أن صاحبها ووعي المنهج البنوي التكويني وعيا تاما، وحاول القيام ببعض التعديلات والإضافات، ليخلق انسجاما بين المنهج وطبيعة الإبداع المستهدف. إنها مقارنة الباحث المغربي الحمداني حميد (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي).

(1) إن لوسيان غولدمان هو الذي دفع محتوى مصطلح الوعي الممكن بعد أن استعمله لوكاتش، وفي دراسته الوعي القائم والوعي الممكن، الوعي الملائم والوعي المغلوط التي نشرها في كتابه كالأوكية والعلوم الإنسانية، طبق غولدمان هذا المفهوم على عدة أمثلة تاريخية. وقال: يجب البدء بالتمييز بين الوعي القائم وما له من محتوى غنى ومتعدد الجوانب، وبين الوعي الممكن باعتبار، الدرجة القصوى من اللازم التي يمكن أن تبلغها الفئة الواعية بدون أن تتغير طبيعتها: 126

(2) المثقف العضوي هو المثقف الذي تكون علاقته مع الطبقة الثورية ينبوع تفكير مشترك، فليس هو ذلك الترجسي الفردي الخلق على أجنحة الفكر الحر... والذي يقيم علاقة مفضية (أو سرية) مع الطبقة الاجتماعية التي يتمسك إليها. إن العلاقة العضوية هي قبل كل شيء... علاقة معترف بها، معلنة، منظرية، ومرادة سياسيا من أجل الدفاع بطريقة جادة عن التصور الجديد للعالم الذي تحمله تلك الطبقة الثورية، عمار بالحسن، الأدب والأيديولوجيا: 53-54

(3) محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي: 66

استفاد الباحث م. برادة من فراءاته في المنهج التاريخي الجدلي، حيث نظر إلى الفكر النقدي المندوري باعتباره شكلا من أشكال البنية الفكرية للمجتمع. وما هو ملفت للانتباه أن م. برادة استبدل مصطلح 'الثقافة' بالاصطلاح 'الثقافة' المستعار من بيير بورديو. وبهذا يكشف عن التعديل الذي سس المنهج الجولدماني دون أن يخلخل جوهره. ونلاحظ أن الباحث استعمل مفهوم 'الوعي الممكن' الذي أخذ عن ج. لوكاتش⁽¹⁾ (لنلاحظ التطلعات الشعبية المجاوزة للأحزاب ممثلة الوعي الكائن في الثلاثينات)⁽²⁾.

وقبل أن نتناول المستوى الإجرائي لهذه الدراسة النقدية، أطرح الأسئلة التالية التي تفرض نفسها علينا بالحاح وتساعدنا بالتالي على تقييم المقاربة البرادية: كيف جسد الباحث مقاربه؟ وكيف وظف المفاهيم الجديدة التي لفت بها منهجه؟ وهي النتائج التي توصل إليها؟ قبل عرض مقارنة الباحث نشير إلى الخطوة التي انتهجها، وهي الخطوة التي استمدها من قول مندور، الذي لخص فيه مساره النقدي في ثلاث مراحل وهي: المرحلة التأثيرية أو مندور والمثاقفة تليها مرحلة النقد التحليلي. ثم مرحلة النقد الأيديولوجي. و(برادة مثل جولدمان يرى أن ما يستحق البحث في أعمال مندور أو غيره ليس سيرته الشخصية في تقاطعها مع التيارات الاجتماعية والسياسية والفكرية... بل إن أعمال مندور تجد مؤلفها الحقيقي بكلمات جولدمان في البنى العقلية لفئة اجتماعية (عابرة للأفراد)، في رؤية هذه الفئة للعالم)⁽³⁾.

انقضت المرحلة الأولى (التأثيرية) أن يتناول الباحث المكونات البانية التي ساهمت في التكوين الثقافي لمندور، أو بعبارة أخرى البحث عن التحولات التي حدثت في حياة الناقد في هذه المرحلة بالذات. وهل التطور الذي حدث في الفكر المندوري كان مقصودا، أم واجعا لعوامل أخرى وجهت الحقل الثقافي والسياسي؟ فما الأدوات المنهجية التي استعان بها الباحث لفهم هذه المرحلة من حياة الناقد؟

كشفت الدراسة المخالفة أن توظيف م. برادة مفهوم 'الوعي الثقافي' *"l'inconscient"* الذي استعاره من العالم السوسولوجي الفرنسي بيير بورديو *"Pierre Bourdieu"*، مكنه من الكشف عن الحقول الثقافية ومنظومات التفكير التي أثرت على الناقد م. مندور، سواء في مسيرة التكوين في مصر، أو حين اكتشاف الثقافة الغربية، وبفضل هذا المفهوم تمكن الباحث من تحليل كتابات مندور في هذه المرحلة في مجال النقد وفي مجال الكتابات الاجتماعية والسياسية، حيث كشف اللاوعي عن العناصر المكونة والمؤثرة في التفكير والنقد والسياسة المندورية.

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، م. 9، 3 / 4، فبراير 1991: 122

(2) إبراهيم فتحي، الديمقراطية التروي في مرآة البنية التكوينية، مجلة أدب ونقد، عدد خاص، 63 نوفمبر 1990: 70

على العموم فإن الباحث كان وفيًا لحقته المنهجية، التي بناها على الفرضية الثانية التالية: إن قراءة الباحث للرواية المغربية عكست موقفين متباينين بالنسبة للواقع الاجتماعي. الموقف الأول يعكس المصالحة مع الواقع الاجتماعي. / الموقف الثاني يتخذ الواقع. وقد أثبت التحليل صحة الفرضية. فكيف تميزت القراءة الخائفة للروايات؟

نام الباحث بتحليل البنية العميقة الدالة لكل رواية من روايات الموقفين (موقف المصالحة مع الواقع وموقف الانتقاد للمجتمع)، وقد اعتمد على منهجية تكاد تكون لمطية في كثير من الأحيان، فركز على تحليل البنية السطحية لكل رواية على حدة حيث كشف عن العناصر المشكلة للبناء الروائي من (رموز وأحداث ولوحات تصويرية وشخصيات...)، ويلاحظ أن الباحث ك. حيد لم يوازن في تحليله هذه العناصر، لنجده حينًا يركز على جميع العناصر كما هو الحال في رواية (دفنا الماضي لعبد الكريم غلاب)، وأحيانًا أخرى يتناول عناصر محدودة من البنية السطحية، إلا أنه كان يحرص أشد الحرص على تحليل العناصر والبحث عن العلاقات التي تربط بينها بهدف تأسيس علاقة جديدة تشكل عناصر البنية العميقة أو البنية المضمونية.

ومن هذا المستوى (الفهم) لتحليل بنية السطحية يستخلص لحدائني حيد رؤى المبدعين للروايات⁽⁸⁾، مقارنة الرؤية المستخلصة بما حدده في المدخل السوسولوجي، بالإعتماد على آلية التأناظر. وتوضيح هذه المسألة نسوق هذا المثال للكشف عن جانب من جوانب المقاربة، فالعلاقة التناحرية بين شخصيات الزميرتين في رواية (دفنا الماضي) تتناظر مع الواقع الاجتماعي في المغرب الذي يعرف هو الآخر علاقات تناحرية بين زمر ما زالت تتعاطف مع الاستعما، وأخرى وطنية مناهضة للإستعمار. فبقاء عنصر من الزمرة الأولى معناه أن النضال ضد الاستعمار لم ينته⁽⁹⁾.

ويعد الكشف عن الزمر والصراع القائم بينها، يقوم الباحث بإسالة اللثام عن أيديولوجية كل زمرة من الزمر الأساسية في الروايات، ففي رواية (دفنا الماضي) نسر الوعي الذي تجلّى في الزمرة الصغيرة وهي الزمرة المفكرة، من خلال التفلسف والنقاش الذي كان يدور بين أعضاء الزمرة، وفسر أيديولوجية الزمرة أيضًا من الدور الذي لعبته في الواقع. ولاحظ الباحث أن روايات الموقف الأول (المصالحة مع الواقع) تلجأ إلى تقنية ((الوصف التسجيلي بهدف تعويض الخواء الفني الذي تعانيه الرواية⁽¹⁰⁾.

وبالنسبة لتفسير طبيعة الرؤية في روايات [المصالحة]، فقد حصرها الباحث في الصراع بين الأجيال، الذي جاء تعويضًا للصراع الطبقي، وتفسير ذلك أن الصراع بين الأجيال ليس ماديًا، قائمًا على

(8) سبعة أبواب و دفنا الماضي والمعلم علي لـ عبد الكريم غلاب /، أكسير الحياة وجيل الضمائر لـ محمد عزيز الحياضي /،

المفكرين لـ أحمد الحياضي /، الريح الشقية لـ مبارك ربيع

لحدائني حيد، الرواية المغربية ودولة الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينة: 142

م. من: 156

كشف الباحث الحمداني جيداً عن موقفه من المنهج الغولدماني على مستوى الفهم ومستوى التفسير. بالنسبة للمستوى الأول، أبان الباحث عن تبنيه بعد (بضم الباء) القراءة الإبداعية التحليلية، التي تسمح بالقبض على البنية الدلالية، وما تقتضيه من بنى مضمونية. وفي هذه الخطوة كان الباحث وفياً للمنهج الغولدماني، إذ أكد على المنطلقات الأساسية التي اعتمد عليها غولدمان في بناء منهجه^(١). تركيز على أهم ما أسس عليه مقاربه وهي:

- ١- ينفي الباحث ل. جيداً في المبدأ الأول أن يكون النتاج الأدبي انعكاساً آلياً للواقع وللوعي الجماعي، وهذه مسألة هامة، فلو كان الإبداع كذلك، لانتفت صفة استقلاليته، وبالتالي صفة التكوين.
- ٢- إن العلاقة التي تتأسس بين الوعي الجماعي والعمل الفني لا ينبغي أن يحكمها مبدأ التطابق أو الانعكاس، بل ينبغي أن تقوم على التماثل أو التناظر.
- ٣- إن المبدع، مهما كانت عبقريته، ليس بقدره ((أن يضع من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تقابل ما يدعى عادة بـ «رؤية العالم»))^(٢).
- ٤- التأكيد على أن مبدأ الوعي الجماعي ليس حقيقة مستقلة عن الأفراد، ((إنه وعي يتكون... خلال السلوك العام للأفراد في الحياة))^(٣).

فلماذا ركز الباحث على هذه المبادئ؟ إن التركيز على هذه المبادئ هو العامل الذي وجه النقد الجدلي إلى الاتجاه البنيوي التكويني، باعتبار أن الإبداع ليس من صنع مبدعه (الفرد)، إنما من صنع الجماعة التي ينتمي إليها، وهي مصدر المضمون والتفسير. لذلك بين الباحث خطته المنهجية وهي تلقي مع المبادئ العامة لمنهج غولدمان، ومع بعدى الفهم والتفسير. فأكد الباحث على عملية الفهم والمثنتلة أساساً في تحليل البنية العميقة الدالة، وتليها عملية أخرى، وهي تفسير هذه البنية ضمن بنية أوسع، التي تعبر عنها الرؤية. وهناك مسألة أخرى، لا ينبغي أن نفوتنا في هذا السياق، وهي استفادة الباحث من مشاهج كثيرة في مرحلة التحليل، حيث استعار بعض الأدوات الإجرائية التي وظفها البنيوية التقليدية، دون أن يحددها بالمصطلح مكتفياً بالقول ((إن ما نلجده من ملامح التحليل البنيوي في هذه الدراسة، إما هو استلهاهم لبعض المفاهيم الأساسية الأولى التي يعتمد عليها البنيويون))...^(٤).

(١) راجع المدخل (المبحث المتعلق بمبادئ غولدمان)

(٢) الحمداني جيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 12

(٣) م. من: 13

(٤) م. من: 14

أشار الباحث في مدخله المنهجي إلى ثلاثة مفاهيم مفتاحية وهي (البنية السطحية والبنية العميقة أو الذهنية وعملية التفسير، والنواة والمنبع)، اختزلت المنظور النقدي والتي أشار إليها في قوله: ((إن أقرب الأعمال إلى موضوعنا، هي تلك الأعمال التي تشغل أصحابها بمحاولتهم الجادة في قراءة... حاولت أن تنظر في أجزاء القصيدة، وأن تفهم بنيتها السطحية... ثم الفوص... بحثنا عن البنية العميقة أو الذهنية، قيل أن تبدأ عملية التفسير التي لا تستقيم بدون اكتشاف النواة والمنبع))⁽¹⁾. ولم يخف نخسار حصار الصعوبات التي تواجه الباحث في هذا المنهج خصوصا حينما يظل القارئ يلهث جريا وراء البنية العميقة المندثرة المجهولة، والتي كانت محل اهتمام مناهج النقد القديم والحديث، التي ((حاولت أن تربط بين الظاهرة الفنية ومناهبها الفاعلة))⁽²⁾.

في هذا السياق كشف الباحث عن المناهج النقدية التي أفاد منها في صياغة منهجه لقراءة القصيدة الصوفية عموما وشعر أبي مدين التلمساني خصوصا، ومنها الدراسات التطبيقية التي أفادت من المنهج البيوي التكويني، ومن كل ذلك استخلص مسائل نظرية هامة منها أن الرؤية الصوفية ثابتة لها مرجعية عميقة التي جسدها المثلث الصوفي في مجموع شعر أبي مدين التلمساني الذي يتجدد من تسمين متقابلين ومتفاعلين (الفرق الأول (الغياب عن الحضرة)، الفرق الثاني (مبني على الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة).

أما منهج الباحث في التفسير فحدده بالبحث ((عن العلة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية))⁽³⁾. والذي جسده ((في البنية الدلالية العميقة الموحدة))⁽⁴⁾، ((التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي استمتجناها))...⁽⁵⁾.

إن أول ما ينبغي الإشارة إليه هو هذا التلاوم والتعامل بين البين النظري (الذي اختزله الباحث في الخطاطة) وبين الممارسة النقدية. فعلى مستوى التشكيل (الدال) قسم الباحث البنية الكبرى (الشعر الصوفي) إلى ذال ومذلول، فالذال هو البنية السطحية التي قسمها تسمين (غياب وحضور) وفق التجربة الصوفية، وفي هذه البنية تناول الباحث الموضوعات الشعرية المتصلة بالتجربة الصوفية، ووفق قسميها، ثم عالج الأساليب المشكلة للبنية السطحية والمتمثلة في (التقابل، التمثيل، التجريد، التناص، القصص، تلنها دراسة المعاجم الخاصة لكل بعد.

(1) محمد خرماشو، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، العدد 9، المجلد 9، سنة 1991: 130

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 15 / 16

(3) م. من: 21

(4) م. من: 21

(5) م. من: 21

المصالح، إنما أساسه ((الاختلاف في العقلية))⁽¹⁾.

وجعل القول لأن لخدماني حين قام بقراءة نقدية من المنظور البيوي التكويني، ودلت القراءة الغاية لهذه المقاربة أن الباحث التزم بالمنهج الغولدماني، فكان وفيه له في مرحلة الفهم وفي مرحلة التفسير، فقد وفق في صياغة مقاربة تسم بالشمولية، فجمع بين الدراسة الفنية والدراسة السوسولوجية، فتحققت بذلك جدلية الفهم والتفسير. وعلى الرغم من أهمية التفسير وقيمته إلا أنه كان أقرب إلى التفسير الأيديولوجي حيث ركز مطولا على إبراز دور الشريحة في حركة الصراع وفق الموقع الاقتصادي، فوقع في فخ الملاحظة التي صرح بها حينما قال: ((ولا شك أن تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور الجدلي بالذات لا يجعل دراستنا بمنجاة من تأويل أيديولوجي معين))⁽²⁾. وأكد على هذه الملاحظة الباحث محمد خرماش حيث بين أن لخدماني حين ((في توظيفه هذا المنهج كان أميل إلى التفرير الأيديولوجي منه إلى البحث التكويني))⁽³⁾. إن ذلك لا يقلل من شأن المقاربة ومن أهميتها، حيث تبقى في مقدمة الأبحاث النقدية العربية التي تمثلت المنهج البيوي التكويني تمثلا شاملا.

نصل إلى العينة الرابعة التي وقع عليها اختيارنا في هذه المدونة النقدية، وهي مقاربة تختار حوار شعر أبي مدين التلمساني، (الرؤيا والتشكيل)، وهي المقاربة التي أدرجناها ضمن هذا السياق لتكون صاحبها أدخل عليها نوعا من المرونة، فتجاوز بذلك الإطار التقليدي للمنهج، هذا من جهة، ومن جهة ثانية قاربت تجربة أدبية متميزة في الشعر العربي، وهي التجربة الصوفية المتميزة هي الأخرى برؤيتها وتشكيلها. وما يهنا في هذا المقام هو الإجابة عن سؤالين اثنين: كيف صاغ الباحث مختار حوار منهجه لمقاربة شعر أبي مدين التلمساني؟ وما هي مميزات خطته على مستوى مرحلي الفهم والتفسير؟.

أول خطوة قام به الباحث تمثلت في تحديد الحق الشعري أو البنية اللسانية السطحية للتجربة الصوفية، وهذه خطوة إجرائية هامة وأساسية، وقد أولاهما غولدمان أهمية كبيرة في منهجه، بل إنه اعتبرها مسألة التحديد من المشكلات الأساسية للمنهج⁽⁴⁾.

(1) لخدماني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 159

(2) م. س: 16

(3) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، م. 9، 3 / 4، فبراير 1991: 130

(4) ((Après ces considérations préalable, nous arrivons au problème le plus important de toute recherche sociologique de types structuraliste - génétique: celui du découpage de l'objet. Lorsqu'il s'agit de sociologie de la vie économique, sociale ou politique, ce problème est particulièrement difficile et absolument primordiale; on ne peut on effet étudier les structures que si l'on a délimité de manière plus ou moins rigoureuse ...)) Lucien Goldmann, Pour une Sociologie du roman, 350

إن قراءتنا لهذا المستوى أبانت أن القانون العام الذي يحكم المنهج البيوي التكويني الذي تبنته القراءات العربية لا يخرج أن تكون المقاربة العربية، إما تليقاً أو تجاوزاً. من هذا القانون (الحكم) ومن الفرضية التي أسنا لها انطلاقاً من إنشائية المصطلح والتي مكنتنا من أن نحدد افتراضاً أولياً يتمثل في كون التباين المعايير لدى النقاد على مستوى المصطلح لا بد وأن ينطوي على مفارقة في تمثل المنهج. فإما أن تكون القراءة غير دقيقة للمفهوم فيتجسّد عن ذلك منظور تركيبي للمنهج، كما رأينا، وإما أن تكون القراءة واعية دقيقة فيتمخض عن ذلك تمثل صائب للمنهج، مستمد من روح أصوله ومبادئه ومفاهيمه وآلياته أي أنه مستمد من رؤية نقدية شمولية. ومن هنا تجلّى انهماكنا في قراءة البنية التكوينية في المدونة النقدية العربية المعاصرة.

الاتجاه الأول [التلفيق] لاحظنا مثوله على جميع المستويات الفرعية الثلاث لهذا الفصل، حيث كشفنا أن التلفيق كان على مستوى المصطلح أولاً فالتصور لمفهوم التكوين انجر عنه تصور غير دقيق في الآليات والأدوات الإجرائية وفي تصور المنظومة المنهجية. فالتلفيق الملاحظ في مختلف المستويات الجزئية السابقة كان مصدره عدم إدراك مفهوم التكوين. فالتنظر إلى علاقة الإبداع بالواقع من رؤية الانعكاس الآلي والتأثير والتأثر مرتبطة بالانطلاق المتعمد على مستوى المفهوم والتي تؤكد هيمنة المنهج الاجتماعي حتى مع حضور الحساس المنهجي المصرح به في المقدمات المنهجية التي أبانت عن تبنيها المنهج البيوي التكويني.

وتبين في هذا الاستنتاج أن هيمنة مفهوم الانعكاس الآلي في الدراسات التي أعلنت عن تبنيها للمنهج التكويني كان في الدراسات التي لم تع جدلية التكوين على مستوى المفهوم، فانسحب ذلك على مستوى منظومة المنهج، حيث التلفيق كان نتيجة طبيعية للقراءة الحافظة للمفاهيم السائدة للمنهج. أما الاتجاه الثاني [التجاوز] الذي يمثل النقاد والباحثون الذين أدركوا مفهوم التكوين، وهم النقاد الذين كان لهم اتصال مباشر بالمنهج البيوي التكويني في أصوله ومرجعياته، وتمكنوا من تكوين صورة واضحة ودقيقة عن مفهوم المصطلح البنيوية التكوينية وعن الآليات الإجرائية للمنهج كما جاء في أدبيات فولدمان وتلاميذه. وعلى هذا الأساس نهض مشروع منهجهم على مفهوم التماثل بين الأعمال الإبداعية وبين الواقع الاجتماعي، وتمثل (بضم التاء وكسر التاء) التماثل على أنه تخلص من مقولة الانعكاس الآلي التي قيدت الإبداع وأفقدته استقلاليتها. بل إننا نجد أن مفهوم التماثل قد عرف تطوراً، فلم يبق محصوراً بين الإبداع والخارج حيث تجاوز هذه النظرة، وأصبح بين الإبداع والإبداع.

وكان لهذا الإدراك الواعي لأصول المنهج ومفاهيمه وآلياته عند أصحاب هذا الاتجاه أثر طيب على القراءات النقدية، حيث استعار بعض النقاد مفاهيم من مناهج أخرى مكنتهم من أن يحاوروا بها المنهج البيوي التكويني، وبذلك شكلوا منهجاً نقدياً تجاوز المقاربة الغولدمانية بتلبيتها وطبيعة الإبداع العربي.

وعلى مستوى المذلول [الرؤيا] أو البنية العميقة المتمثلة في المثلث الدلالي الصوفي، فإن أمرها يختلف عن الرؤى السوسبولوجيا الأخرى، لكون هذه يتم تحليلها من خلال التشكيل الأسلوبى الذي يتماثل مع البنى الذهنية الموجودة في الواقع الاجتماعي. أما الرؤيا الصوفية فهي محددة قبل الشروع في القراءة الحايثة للإبداع. لأنها رؤية متميزة ببناتها وتوحيدها.

وقد كشفت القراءة للبنية السطحية أن المثلث الدلالي الصوفي [خلق - حق - خلق] لا يتألف مع الخطاب الشعري الصوفي إلا من جانبين اثنين، أحدهما يناظر مرحلة الفرق الأول [الخلق 1] (الغيباب). وآخرهما يناظر مرحلة الجمع أي الحضور [حق]. وهنا يتبادر إلى السؤال التالي: كيف استطاع الباحث القبض على تفاعل الرؤيا بالتشكيل؟

يقوم مبدأ المقاربة عند الباحث الانطلاق من العام للوصول إلى الخاص، ومنه إلى ما هو أخصر، ففي سياق الموضوعات الشعرية - مثلاً - يبدأ بختار جبار بالقصائد التي تجسد البعد ثم ينتقل إلى الموضوعات التي تتناولها، ثم إلى الموضوعات الوظيفية. إلى الموضوعات التي تختص بالبعدين، إلى خصائصها. تنهض المقاربة في موضوعة الظلل على عرض التشكيل الموضوعاتي [للشبه المثل في موضوعة الظلل، والقول الشبيه هو في ظاهره شيء نحوي محسوس ((يقول شتا آخر لا نحوي ولا محسوس))⁽¹⁾. وبين الباحث عن المعاني ((في موضوعة الظلل وذكر الديار والنازل والأحية))⁽²⁾. ومن هذه الخطوة الإجرائية، يقيم الباحث تناظراً بين معاني الشبه التي تقول شتا آخر وبين جانب من جوانب المثلث الدلالي الصوفي، أي أن الباحث يقوم بالبحث عن المنشأ التكويني للرؤيا الصوفية، يتم من خلالها العودة إلى المثلث الدلالي الصوفي، لأن طبيعة الرؤيا الصوفية ثابتة، وفي هذه الحالة يمكن التمييز بين الشعر الصوفي من غير الصوفي من المنشأ التكويني.

وإذا قارنا الرؤيا الصوفية بالرؤية السوسبولوجية، فإن أمر هذه الأخيرة يختلف عن السابقة، التي تتميز بمنشأها التكويني الثابت. فتفسير الرؤية السوسبولوجية مرتبط بالعودة إلى البنى الذهنية التي كانت سببا في منشأ الإبداع. ومن هنا يبرز التمايز بين الرؤية السوسبولوجية وبين الرؤيا الصوفية التي اكتشفها ختار جبار.

نخلص من هذا الفصل، وهو أحد المستويات الأساسية للقراءات النقدية للبنية التكوينية، إلى تقييم نراه ضروريا لهذه القراءة التي شملت مناقشة ثلاثة مباحث، تتعلق أساسا بـ (إشكالية المصطلح وإشكالية النماذج والانعكاس ومنظومة المنهج).

(1) ختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 61

(2)

الفصل الثاني

في مقارنة البنية العميقة الدالة

أولاً: في مقارنة المفهوم

ثانياً: في مقارنة المصطلح

ثالثاً: في مقارنة مستويات البنية السطحية

رابعاً: في مقارنة الرؤية / التشكيل

الفصل الثاني

في مقارنة البنية العميقة الدالة

أولاً في مقارنة المفهوم

يعالج هذا الفصل قضية من أهم القضايا النقدية الأساسية المتصلة بالمنهج البنوي التكويني وهي قضية البنية العميقة الدالة باعتبار مفهومها بشكل حجر الزاوية في أية قراءة تكويينية. فالبنية الدالة - كما يراها يابجي - تكتسب دلالتها في أثناء أداؤها لوظيفتها، في حين أنها تقوم بوظيفتها من أجل أن تكون بنية وإن. لذلك حاولنا مقارنة البنية العميقة الدالة لتتمكن من مقارنة المفهوم والمصطلح، والمستويات وعلاقتها بالتشكيل والأداة. ومن هنا انتضت خطتنا المنهجية تناول هذه الإشكالية في أربع جزئيات أساسية مرتبطة ببعضها بعض ارتباطاً وثيقاً.

ففي الجزئية الأولى قارنا مفهوم البنية الدالة في الخطاب النقدي الغربي انطلاقاً من المجازات أعلام والمنهج البنوي التكويني. وقد حاولنا ربط هذا المفهوم بالقرولات الأساسية للمنهج مثل الشمولية باعتبار أن البنية لا تكون دالة إلا إذا كانت شاملة، متسجمة ومتماثلة مما يشكل جمالاً. ومن هنا ارتبطت البنية بالفهم. وفي ضوء الإنجازات السابقة قاربنا المصطلح والمفهوم في المدونة النقدية العربية عند النقاد الذين شكلت هذا البحث، وقد حاولنا تفسير الاختلاف الحاصل بين النقاد في هذه المسألة، وخرجنا بنتصور لإشكالية المفهوم والتي ربطناها بعدم ثقل الأصول والمراجعيات الفكرية والفلسفية المؤطرة لمفهوم.

وكان ولا بد أن يقودنا الحديث عن المصطلح والمفهوم إلى مسألة أخرى مرتبطة بهما أشد الارتباط وهي البنية السطحية بوصفها الأداة أو التشكيل التعبيري الحامل للبنية العميقة الدالة أو رؤية الكاتب أو المبدع. لذلك ناقشنا هذه المسألة في المقاربات النقدية التي تبنت هذا المنهج، واتضح أن البنية السطحية لا تخرج عن مجالين اثنين، مجال لا يكثرث كثيراً بالبنية السطحية لاعتبارات تتعلق بطبيعة موضوع القراءة نفسه، وهو المجال الذي يتضمن النصوص الفكرية لا بوصفها لا تتوفر على بنية سطحية، بل إن القراءة تقتضي البحث عن المكون الباني فحسب ويتعلق الأمر بمجالات خارج الإبداع. أما المجال الآخر وهو المجال الذي يتحقق فيه مستوى الفهم والقراءة الجمالية بوصفها المعبر الذي يوصل إلى البنية العميقة.

ويرتّب عن كل ما سبق الوصول إلى ثقل علاقة الرؤية بالتشكيل، التي تفرض نفسها بالخاصة بالتشكيل بوصفه مطلباً أساسياً من المنظور البنوي التكويني، يتعظم من خلاله المكون الباني أو رؤية المبدع الثورية خلف الشكل الذي يتفاعل مع مكونه الباني.

التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه»⁽¹⁾. غير أن هذا المفهوم ليس من ابتكار غولدمان إنما سبق أن استعمله لوكاتش بصيغة أخرى، لذا نجد الباحثين يؤكدون على التقاء غولدمان مع لوكاتش في توظيف هذه من المفاهيم والمفولات منها: «البنية الدلالية والوعي الممكن والنشئة والنظرة الشمولية»⁽²⁾.

والواقع فإن غولدمان استوحى مفهومه (البنية الدلالية) من دراسته لمؤلفات لوكاتش الثلاثة [الروح والأشكال] 1911 و[نظرية الرواية] 1920 و[التاريخ والوعي الطبقي] 1923. وقد برهن غولدمان على ((وجود منهج متناسق بين الكتب الثلاثة... وأن كل كتاب يتوسع في تحليل أُنوم من الأناثيم، أعني بها الشكل والبنية والنظرة الشمولية. ويستتج غولدمان أن هذه التسميات الثلاث يمكن دمجها في تسمية واحدة، يطلق عليها غولدمان عبارة «البنية الدلالية»⁽³⁾)).

وقبل شروع غولدمان في دراسة البنية الدلالية، قام بتحديد مفهومها في كتابه أبحاث جدلية ((إن مقولة البنية الدلالية تدل معاً على الواقع والقاعدة لأنها تحدد في أن الحرك الحقبلي (الواقع) والهدف الذي تصبو إليه هذه الشمولية التي هي المجتمع الإنساني، هذه الشمولية التي يشترك فيها مع العمل الذي يجب دراسته والباحث يقوم بهذه الدراسة»⁽⁴⁾).

تؤكد الفقرة السابقة أن مفهوم الشمولية Totalité عامل مشترك بين العمل المدرس، وبين الباحث، فلا تتحقق في الأول الغاية المنهجية إلا إذا توفر هذا الشرط (الشمولية). معنى هذا أن البنية لا تكون عميقة دالة إلا إذا كانت شاملة. فالدلالة هي رديف الشمولية من المنظور الغولدماني، ولا يتحقق هذا الأمر إلا إذا وجد (بضم الواو) الباحث الذي باستطاعته أن يقبض على هذه الشمولية المفترضة، ((لفهم العمل الذي يريد الباحث دراسته، يجب في المقام الأول اكتشاف البنية التي تأخذ بعين الاعتبار شمولية النص»⁽⁵⁾).

إذا كانت البنية الدلالية (البنية العميقة الدالة) بهذه المعايير والمواصفات المنهجية تبدأ من الاكتشاف ويليها التحديد الذي يراعي المنظور الشمولي للبنية، كل هذا يفرض البحث عن الوقائع

(1) جمال شحيد، في البنية التركيبية: 9

(2) م. ص: 19

(3) م. ص: 9

(4)

لوسيان غولدمان، أبحاث جدلية، نقل من جمال شحيد في البنية التركيبية: 81

(5) L. Goldmann, La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode, Revue internationale des sciences sociales, 534, Vol xix (1964) n4 Unesco

اقتضت الخطة المنهجية أن يكون منطلق البحث البدء بمقاربة المنهج والمصطلح في المدونة الفلسفية العربية، إذ افترضنا أن التفويم الموضوعي للقرائن التي تبنت المقاربة التكوينية بوصفها منهج قراءة، لا تتحقق أهدافه إلا إذا عالجنا إشكالية المصطلح [البنوية التكوينية] والوقوف عند مدلوله، إيماناً منا بأن لا يمكن غفل الكل إلا بمعرفة الجزء، فلا يمكن معرفة كيف استقبل النقاد الآخر (المنهج) إلا بمداخلة مكوناته. لمقاربة هذه الإشكالية (المنهج والمصطلح) كما عرضت في المقاربات النقدية، وإبنا من الضروري تناوئها في ثلاثة محاور رئيسة متصلة بعضها ببعض، وتنفضي في النهاية إلى تحديد تصور شامل للإشكالية. يكشف عن موقف النقاد العرب في تعاملهم مع المنهج البنوي التكويني. وقد حصرت عناصر الإشكالية في: تحديد تصور النقاد لمفهوم المنهج التكويني. فهذا أمر من شأنه أن يكشف تصوره وتطلهم لمفهوم التماثل والانعكاس، لأصل في الأخير عند استقبال النقاد لنظومة المنهج.

كان البدء بمعالجة [إشكالية المصطلح]، لافتراضنا أن المنهج بوصفه منظومة مفاهيمية متكاملة تبدأ من استعمال النقاد لمصطلح التكوين نفسه الذين تباينت مواقفهم في استقباله وتحديد مفهومه، تباين ترتب عنه - منطقياً - بروز تصورين لفكرة التكوين بشكل عام، وهما تصوران نبيان، ما دام رواد المنهج أنفسهم لم يعيدوا أنفسهم في كل قراءة. وقد انعكس التصوران، أيضاً، على المنظومة المفاهيمية للمنهج، لذلك تعرضنا لإشكالية التماثل والانعكاس التي تعد امتداداً للإشكالية السابقة.

طرح مفهوم التماثل والانعكاس كإشكالية لعدم وضوح دلالة الاصطلاحية في كثير من المقاربات سواء على مستوى المفهوم أو على مستوى الإجراء، مما انعكس ذلك سلباً على القراءات. فلم يرق المفهوم إلى اعتبار [التماثل] نوعاً من العلاقة أو الانعكاس غير الآلي، لغياب المطلقات التي توس مفهوم العلاقة التناظرية والتماثلية. لأجل ذلك حاولت مناقشة الإشكالية، دون أن يكون هدفي منصفاً على نسبة المصطلح في حد ذاته، بقدر ما كان منصفاً على مدلوله ومعناه.

يؤكد البنويون التكوينيون ومنهم أيون إسكادي Ion Pascadi أن غولدمان هو الذي أدخل مفهوم ألبنية الدلالية structure significative. ومن مقتضياتها الوحدة والانسجام بين العناصر. ((وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية))⁽¹⁾.

يندرج مفهوم ألبنية الدلالية أو ألبنية العميقة الدالة ضمن منظومة المفاهيم والمعايير المنهجية التي تضمنها البنوية التكوينية، التي ((تحاول أن تحلل البنية الداخلية لتتص من النصوص رابطية إياه بحركة

(1) يون إسكادي، البنوية التكوينية ولويسيان غولدمان، ترجمة محمد سيل، ضمن البنوية التكوينية والنقد الأدبي، نايف جامي: 46

العمل الإبداعي، وبهذا الإجراء، تتحقق صفة الدينامية والتكوينية للبناء وفي نفس الوقت تتخلص من
ملازمة التأثير والتأثر التي انتشرت على يدي ممثلي الأدب المقارن.

ويقى النقاش يتورأ عن البنية العميقة الدالة أو البنية الدلالية إذا لم يربط بمبدأ التناسق
Coherence والانسجام، وأشار غولدمان في اتجاه إلى هذا المفهوم التناسق الذي استوحاه من فلسفة
فيجبل "أفني الكل تكمن الحقيقة"، فالكل لا يحدد الحقيقة إلا إذا كان تناسق الأجزاء، وبهذا يكون
التناسق مشا دلالة العمل الإبداعي.

إن فن البنية الدلالية للعمل الإبداعي، هي ثمرة هذا التناسق الكلي للأجزاء والمناصر. فالتناسق
يشكل روح العمل الإبداعي، لا على مستوى الفرد فحسب، بل على مستوى الجماعة. وأكد غولدمان
الفكرة التي وآما «تتموضع لا على مستوى الفرد المبدع، ولكن على مستوى الجماعة، التي هي الفاعل
الحقيقي للإبداع»⁽¹¹⁾. ولم يغفل غولدمان بهذا التأكيد، بل شاركه باحثون آخرون، فيشوا أن أسطيقا
غولدمان ترتكز على التناسق والانسجام Coherence بالدرجة الأولى، وقد استوحاها من فلسفة لوكاتش
وهذا ما يتجلى في مثال بالملي فقال: «(إن أسطيقا غولدمان هي قبل كل شيء أسطيقا التناسق)»⁽¹²⁾.
ويضيف الباحث في سياق مناقشة هذا المفهوم، «أن العمل الفني أو الإبداعي يعد عملا مقبولا أسطيقا
حين يعبر دوما عن دلالة متناسقة Signification Coherente في شكل مناسب Forme
adéquate»⁽¹³⁾.

فدلالة التناسق تتجسد من خلال الانسجام الذي يكون بين الفردي والاجتماعي⁽¹⁴⁾. فالتناسق
الذي يعنيه غولدمان بالدرجة الأولى مرتبط أساسا بما هو قيمي أي بما هو فني وشكلي يرتبط بمستوى الفهم
Compréhension الذي لا يتحقق في غياب التناسق الذي يعد حجر الزاوية في أي بناء فني محكم.
فالتناسق هو مصدر التناسق الذي يتحقق بداخله، فيقوم بدوره بإنتاج بنية دالة شاملة تقودنا إلى مرحلة أوسع
وهي التفسير L'explication. «(إن مشكلة التناسق تفرض التناول الحر في النص، كل النص وليس
جزءه، وفيه يتم البحث عن بنية دالة Structure significative globale، أما التفسير
L'explication فهو مشكلة البحث عن الفاعل (Sujet) الفردي الجماعي (...) أي البحث عن البنية
الذهنية Structure mentale التي تقوم بتفسير العمل)»⁽¹⁵⁾. أي عن المكون الباني أو البنية العميقة
الدالة.

(11) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, : 16-17

(12) Jean Michel Palmier, Goldmann vivant dans Esthétique et marxisme, coll.
10/18, :165

(13) Ibid., :166

(14) Ibid., :166

(15) L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines, : 62

والأحداث بغض النظر عن تاريخها. وبهذا يصبح ((مفهوم البنية الدلالية بشكل الأداة الرئيسية للبحث أغلب الوقائع الماضية والحاضرة))⁽¹¹⁾.

بين يون بسكادي أن البنية الدلالية "La structure significative" هي معبر للبحث عن الوقائع، لأنها استحالَت إلى أداة بحث توجه الباحث إلى تعميق فهمه لتشكل العلاقات الأساسية في الشيء التي ينبغي أن تأخذ صفة الشمول. فلا يفهم الجزء إلا في إطار فهم الكل، لذلك فإن البنية العميقة الدلالية تبقى هي المرجع النواة التي تخرج منها كل الحيلوط ((تهدف دراستها إلى اكتشاف الوحدة الداخلية للشيء وتشكل العلاقات الأساسية داخل النص (...)) بحيث يستحيل علينا أن نفهم زاوية من زواياه دون إحالتها إلى غميل العلاقات... (أنه) الذي يجمع كافة الإجابات الاجتماعية والتاريخية التي تشكل رؤية معينة للعالم تبرز في تضاعيف النص))⁽¹²⁾.

ومن المسائل المتصلة بالبنية العميقة الدلالية أن دراستها تبقى مرتبطة بالإطار الدلالي العام. فالبنية لا يرتبط بفهم اللغة عند غولدمان، إنما يرتبط بفهم الكلام، لأن اللغة غير معبرة أي أنها تبقى دون حيادية بخلاف الكلام فهو ذو طابع معبر بطابع الانجتماعي. وفي هذا يقول غولدمان: ((إن اللغة ذات طابع غير معبر (غير دال) بينما الكلام ذو طابع معبر... فاللغة لا تستطيع أن تكون متشعبة أو متناقضة لأنه يجب أن تتمكن من التعبير عن الفرح والبأس، وبالعكس فإن كل كلام بطابع معبر بطابع المجتمع أصبح بالضرورة معبرا في مجمله، إنه يدل على شيء))⁽¹³⁾.

وهكذا فإن كل شيء في المنهج الغولدماني يرتبط بما هو جماعي، لأنه المنبع أو النواة التي تشكل كل الحيلوط، ومن ثم التشكيل والصياغة، فالكلام من إنتاج فرد لكن لا دلالة له إلا بالرجوع إلى الجماعة والإبداع من إنتاج الفرد أيضا، لكنه يعبر عن رؤية الجماعة ولا مسيل إلى هذه الرؤية إلا بالرجوع إلى اللوغوس التكويني وهو البنية العميقة، وبالتالي ((لا نستطيع أن نفهم البنية الدلالية بشكل معمن إلا إذا ربطنا ما بين أوسع كالبنى الذهنية ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم والبنية الاقتصادية التي تفرزها حتمية تاريخية معينة))⁽¹⁴⁾.

يتضمن هذا القول بعدا منهجيا هاما، إذ نستوحي منه الكيفية التي يتم بها تفسير البنية العميقة الدلالية، فهي تبقى في إطار (السكرينية) - وهذا ما يجتاه غولدمان - إذا لم ترتبط بينى ذهنية أخرى توجد

(11) يون بسكادي- البنية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سيلاخ من البنية التكوينية و النقد الأدبي، سلسلة جماعي: 46.

(12) جمال شميد، في البنية التركيبية: 81.

(13) L. Goldmann, Structures mentales et création culturelle: 15.

(14) جمال شميد، في البنية التركيبية: 83.

واتضح فيما بعد أن محمد بنيس قد استعمل مفهوم البنية الدالة في سياق عرض عن منهجه قائلاً: (حاولت أن أربط بالقراءة التي تولّد بين داخل المتن وخارجه، مستفيداً من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة... ومعتمدة على البنيوية التكوينية)⁽¹¹⁾. ويبدو أن مفهوم البنية الدالة في هذا السياق يدل على المعنى المراد من البنية (بنيات) الدلالية، La structure signifiante لأن هدف م. بنيس هو السعي للقبض على المكون الباني للبنية التي سماها البنية العامة. ويتجلى هذا في قوله التالي: حين كان يصدد عرض تصميم رسالته، حيث قسم الباب الأول إلى فصلين ((الأول خلاص بتجليات البنية السطحية... والثاني قراءة للبنية العميقة، بعد أن جمعت ما تفكك من البنيات الجزئية والقوانين، لتصل في النهاية إلى تحديد البنية العامة))⁽¹²⁾. ورغم هذا الجهد الجذول من م. بنيس لتحديد مفهوم البنية الدلالية إلا أن تصوره لما يزال يحيط به شيء من الغموض والضبابية دون أن يظفر بالتفسير المطلوب مما يدل أن الباحث لم يحسم هذه مسألة حسماً صارماً.

وهكذا تداخلت المفاهيم والمصطلحات عند الباحث حتى أضحي من الصعب التمييز بينها (البنية الدالة، البنية السطحية، البنية الداخلية)، مما يؤكد أن الباحث لم يتخلص من تأثير المنهج البنيوي الشكلي عليه. فالبنية السطحية والبنية الداخلية مصطلحان شاعرا استعمالهما عند البنيويين الشكليين، وكان من المفترض أن يركز الباحث على الطابع الشمولي للبنية وانسجامها وتناغمها بالدرجة الأولى، فالمعمل الفني من منظور التصور البنيوي التكويني لا يعد مقبولا إلا إذا عبر عن دلالة متنامية.

أما لمحمداني حميد فقد لجأ إلى المفهوم البنية العميقة الدالة La structure significative في سياق إشارته إلى المفاهيم الأساسية المؤطرة لتهج 'غولدمان' وهي (الفهم، الضيق، البنية الدالة، الرؤية للعالم)، لكنه لم يقدم أي مدلول دقيق من شأنه أن يضفي على المفهوم توضيحاً يمكن من تحديد تصور له. وكشفت القراءة الحاذقة لمقاربة الباحث⁽¹³⁾ أنه استعمل مفهوم البنية الداخلية الذي أراد به البنية العميقة الدالة، ((فإن الدراسة الداخلية... يمكن أن تشكل نقا داخليا يسمح بفهم رؤى المبدعين وتصوراتهم للواقع اجتماعي الذي يعيشون فيه))⁽¹⁴⁾. وبالتأكيد فإن فهم الرؤى هو سبيل موصل إلى اللوعوس التكويني. إن مفهوم البنية الداخلية الذي كما استعمله الباحث في هذه الدراسة يوحي بمفهوم البنية العميقة الدالة مادامت مقصدية الباحث هي الكشف عن رؤى المبدعين والسعي وراء البحث عنها هو السعي وراء البحث عن المكون الباني للأعمال الروائية. وفي نفس السياق نجد الباحث يستعمل مفهوم البنية الفنية

11 محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية 11

12 م. بن: 11

13 راجع، لحصاتي حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية

14 م. بن: 15

ويؤكد النقد البنيوي التكويني. انه لا وظيفة للرؤية للعالم ما لم تشكل البنية الدلالية تشكيلا متكاملا يمكنها من الظهور والبروز، وبناء على هذا فإن أهمية الرؤية تكمن في الشكل المتكامل الذي يعطي المتكاملا للحياة الاجتماعية حقيقة او افتراضا، فـ ((وظيفة العمل الفني، داخل المجتمع، وهي إعطاء شكل لرؤية العالم، وهو يكون من الأهمية والصلاحية بقدر ما يكون شكله متكاملا))...⁽¹⁾

ثانياً: في مقارنة المصطلح

يشت الفراءه المحايمة للمقارنات النقدية العربية، أن التفاد والباحثين العرب الذين اشتغلوا في هذا الحقل المعرفي ثابنت رؤاهم في التعامل مع البنية العميقة الدالة Structure profonde significative، وبالتالي اختلفت تصوراتهم إزاء هذا المفهوم، وقيل أن نائشة هذه المسألة، نرى من الضروري وحسب ما تقتضيه الخطة المنهجية أن نقارب مفهوم البنية العميقة الدالة أو البنية الدلالية Structure significative في المدونة النقدية العربية المعاصرة، فهي المتعلق الأساس الذي يمكننا من إيجاد تفسير للتباين الذي عرله هذا المفهوم، فما هو التفسير الذي يمكن أن نقدمه لهذا الاختلاف والتباين الذي عرفه المفهوم؟

انضح لنا من استقراء الدراسات النقدية المستهدفة في هذه المقارنة أن الباحثين العرب لم يوظفوا مفهوما واحدا للدلالة على البنية العميقة الدالة، كما هو الحال في المقارنات النقدية الغربية التي استعملت مفهوما واضحا وهو: La structure significative البنية الدلالية (التي يمكن اعتبارها بمثابة عنصر للنص Logos)⁽²⁾، أي إنها اللوغوس التكويني، التواء التي يبنى البحث عنها في النص.

فقد شاع في المقارنات النقدية العربية التي تبنت البنيوية التكوينية توظيف مصطلحات عديدة حلت مقامهم اختلفت باختلاف ثقافة التفاد ومشاربهم المعرفية، فهذا محمد بنيس وإن كان قد حدد مفهومه للبنية العميقة الدالة بشكل عام في بيانه المنهجي إلا أنه لم يستعمل مصطلحا دقيقا يوظف تصويره البنية الدلالية أو للمكون الدلالي العميق، فضلا على أنه لم يعزز هذا التصور العام بالمصطلح الأجنبي لتتمكن من معرفة مفهومه للمصطلح على وجه الدقة، إنما اكتفى بالقول: ((إن السعي نحو تبني منهج للقراءة، يستند إلى الوعي بالقوانين والبنيات الداخلية والخارجية للمعنى، والكشف عن الرابط الجدلي بينهما من أجل الوصول إلى التراءة))⁽³⁾، وما التواء التي أشار إليها بنيس إلا المكون الباني أو اللوغوس التكويني على سبيل الافتراض.

(1) جاك ليتهارت، من أجل استيعاب سومبر لوجيا، محاولة لبناء استيعاب فولدمان، ضمن البنية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جماعي: 57

(2) لمحمداني حيد، النقد الروائي والأدبيولوجيا: 48

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 10

وهكذا فإن الأمور تصبح واضحة لا يكتنفها أي غموض فيما يتعلق بمفهوم 'تخار حبار' للبيئة الدلالية الذي ألفناه ثلثا عنده، فمفهومه للبيئة الدلالية يقوم على ثنائية الماقبل والمابعد أي أن المكون الباني هو الذي يكون سببا في التشكيل التعبيري، وهذا ما يؤكد في الفقرة التالية: ((إن ما قد يتبادر إلى الأذهان الآن، هو التساؤل عن العلة التي تشكلت بموجبها القسيمة الصوفية، ذات السلوك الصوفي العملي، في عمومها هذا التشكل النمطي الموحد الذي أثبتنا على وصفه. والجواب عن ذلك يرجع، من دون شك، إلى البنية الدلالية العميقة الموحدة أيضا، والتي يصدر عنها كل الصوفية في رؤسهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما نرأه من القصائد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري))⁽¹⁾.

إن النقاد العرب الذين تبينوا المنهج النبوي التكويني صدروا جميعا عن روح المنهج الثنائي (الماقبل والمابعد) غير أنهم اختلفوا في الإجراء، ولما ينخلص الكثير منهم بعد من تأثير إنجازات البنية الشكلية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإننا نفترض أن طائفة كبيرة من هؤلاء ناست على نقل المصطلح أو ترجمته دون أن تتغير التسمية. لبي تطابق مع المفهوم الأصيل. ومن هنا كان التباين في الإجراء.

أصل بعد هذه المناقشة إلى تصنيف النقاد في مقاربتهم للبيئة العميقة الدالة، إلى فئتين. فئة ترى البنية السطحية تتمثل في مجموع النصوص الإبداعية التي كانت موضوع المقاربة متنا Corpus موحدا، وفئة أخرى حصرت مفهومها له في استقلالية النص الإبداعي لما يتميز به من خصوصية فنية جمالية، ومن هذا المطلق كان التصور للبيئة الدلالية. يمثل هذه الفئة ثلاثة باحثين اتفوا في تصورهم الموحد للبيئة الدالة وهم: محمد بيس، الطاهر لبيب، وتخار حبار، ومن جيل الصدف أن هؤلاء الباحثين الثلاثة قاربوا إبداعات شعرية لديمة ومعاصرة. وبعد أظاهر لبيب أول باحث - فيما أعلم - اتخذ من الشعر العذري [متنا] بوصفه بنية سطحية لمقاربة مستوى ألفهم، ويدعو أنه قد وعى مفهوم البنية الدالة، فقد شكل عنها تصورا دقيقا، ويمكن أن نربط ذلك بقراءات الباحث في أصول المنهج التكويني وألياته وأدواته الإجرائية.

تمثلت البنية السطحية عند الطاهر لبيب في مجموع الشعر العذري [متنا]، كأنه نموذج واحد لهذه الزمرة من الشعراء، ولم يكن اختيار الباحث لهذه البنية اختيارا عشوائيا مرجحا لا يخضع لأي اعتبار منهجي، فقد أدرك - كما أدرك أيضا تخار حبار حين قارب الشعر الصوفي بوصفه بنية سطحية كأنه من واحد موحد - أن البنية السطحية للشعر العذري لها علة وجود أو كوغنوس تكويني واحد، ولهم (بفتح الفاء) مسكون (الحاء) هذه البنية العميقة مرتبط بفهم بالبنية الشعرية العامة للزمرة العذرية، وليس بنية شاعر واحد، لأن الرؤية للعالم لهذه الزمرة هي تعبير عن موقف جماعة، وليس تعبرا عن موقف فرد، وهذا هو تصور 'خولدمان' الذي صاغ فكرته من مراجع 'هيجل' الفلسفية (إن الحقيقة خلاصة الكل).

(1) تخار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 21

للدلالة على البنية العميقة الدالة أيضاً، ((يستهدف (بعد التحليل) الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عن
 بنى مضمونية عميقة))⁽¹⁾. ومهما يكن من أمر فإن غاية لخمّداني حيناً من تحليل البنية الداخلية أو البنية
 الفنية - كما اصطلاح على تسميتها - هو الوصول إلى اكتشاف البنية الدالة باعتبارها بنية عتيق، وهي فاعلة
 غولدمان، أيضاً، كما كشفها لخمّداني ((من وراء تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، فهي الوصول إلى
 تحديد البنية الدالة Structure significative التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق النص (Logos)⁽²⁾.

إن مفهوم الباحث لخمّداني هذا لـ البنية العميقة الدالة وإن كان يتجه نحو البحث عن المجهول -
 الذي هو البنية العميقة - انطلاقاً من البنية السطحية، إلا أنه لم يستقر عند مسمى واضح، مما يبين أنه
 يتخلص هو الآخر من تأثير المنهج البنوي الشكلي. وما هو يوظف صرة أخرى مفهوم البنية السطحية
 Structure de surface في قوله ((هذه البنية السطحية في الرواية، وهذا هو الوجه المباشر الذي يطل
 علينا في أول قراءة عابرة يمكن أن يقوم بها إلا أن هذه البنية السطحية Structure de surface وما
 تحمله من أحداث وأوصاف... تحمل في داخلها بنية عميقة Structure profonde))⁽³⁾.

من هذا التحليل يتبين لنا أن أزمة النقد العربي الحديث تبدأ من أزمة المفهوم والمصطلح، فلم
 تشرب المناهج النقدية على أنها منظومات من المفاهيم والمصطلحات لها مرجعيات وأصول فكرية
 وفلسفية كان من المفترض الوقوف عندها، حتى يتمكن الباحث من تمثلها وتطبيقها على أنها أداة متجا
 للمعرفة، وليس مجرد مصطلح جيء به للتجريب ليس إلا.

وكشفت القراءة الحاشية لمقاربة نختار حبار، أن تصوره للبنية الدالية يتسجم مع التصور التكويني
 لهذه المسألة، فقد رأى أنه لا بد من الانطلاق من المعلوم الذي يمثل في البنية السطحية للبحث عن المجهول
 الذي هو البنية العميقة، فلا يمكن أن يستقيم أي تفسير ما لم يتم الكشف عن المكون الدلالي العميق الذي
 كان ميباً في صياغة هذا الشكل أو ذاك. ولتوضيح هذه الفكرة نسوق قول الباحث: ((ربما كان من الأجدي
 لنا وللقارئ... الإشارة المختزلة إلى بعض الأعمال النقدية التي انشغل أصحابها بقراءة بعض الأعمال
 الإبداعية قراءة استكشافية، تحاول أن تربط بين فضاء النص الأدبي بوصفه قابلاً أو تشكيلاً، وبين دلالات
 العميقة أو تواتره أو رؤيته، بوصفها فاعلاً أو قاتلاً حقيقياً، ذلك لأن التفسير الصحيح أو القريب من
 الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الإشكال
 التعبيرية))⁽⁴⁾.

(1) لخمّداني حيد، الرواية المغربية وروية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 15

(2) لخمّداني حيد، النقد الروائي والأيدولوجيا: 48

(3) لخمّداني حيد، الرواية المغربية وروية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 135

(4) نختار حبار، شعر أبي مدين الكلساني، الرواية والتشكيل: 15

نؤكد مع تخيار حبار، فإن الأشكال التعبيرية لا بد لها من منابع التي لا تشمل في البنية الجزئية، بل في هذا المجهول (الكل الجماعي)، ومن هنا جاءت البنية الدالة (الشاملة) في هذا الفن الموحد الذي اختاره الباحث، لأن التجربة الشعرية الصورية، هي تعبير عن وهي جماعي ومن هذا الباب كانت البنية الدالة الصورية مثل الجماعة (الشعراء الصوريين)، وإن بدا الأمر أن لكل شاعر تجربته الخاصة، فإن فرضية قولدمان تقول ((بإمكاننا جمع عدد من الأفعال في وحدة بنائية، ولحاول تأسيس بين هذه الأفعال إلى حد يمكن علاقات الفهم والتفسير بإدخال أفعال أخرى تبدو غريبة عن البنية))⁽¹⁾.

إذن، فإن فكرة البنية كما رأينا موجودة في أبحاث قولدمان، والتي أكدت على جميع الأفعال في وحدة بنائية، ومن هذه الفكرة خرجت مقولة البنية الدالة أو الدلالية التي من خصائصها هذا الجمع الموحد للنصوص الذي يتيح عنه [بنية دالة].

أسس الباحث مفهوم «البنية الدالة» على فرضية رجيبة بناها على ثنائية الماقبل والمابعد والتي لجذورها عند أرسطو، تستمد عناصرها من مجموع شعر أبي مدين وحكمه ومقولاته الصورية، والتي إبان عنها في المثلث الصوري. وبالتالي فإن النتائج التي توصل إليها الباحث تطابقت مع المطلقات التي انطلقت منها في مدخله. ولا يمكن أن نفسي تجربة الباحث ثم نبس لأنها تنجم مع التجريبتين السابقتين من حيث التوجه العام، حيث تعاملت مع مجموعة من النصوص الشعرية على أساس أن لها بنية دالة واحدة تهتمت منها الأفعال في مجموعها. فما خصائص هذه البنية التي حددها الباحث؟ وما هو الحد الفاصل بين محاولة هذا الأخير والمحاوالتين السابقتين؟

قبل أن يحدد محمد بنيس مفهوم «البنية الدالة»، مهد بمحدث يرتكز أساساً حول الجدلية التي يسير ولقها النص الإبداعي الذي ((يخضع لجدلية خاصة، داخل خضوعه لجدلية أعم وأشمل))⁽²⁾. وبالتالي فإن طبيعة النص تبقى في إطار جدلية الخاص والعام، ويخرج بعد ذلك إلى ضرورة إيلاء الأهمية للنص الأدبي لأنه ((هو الأساس وهو المقصود في المجال الدراسة))⁽³⁾.

يكشف محمد بنيس عن موقفه بالنسبة لتعامله مع النص الإبداعي، حيث يوظف مصطلح «الفن» للدلالة على البنية السطحية الذي يعني بها مجموع الأعمال الشعرية لزمرة من الشعراء المغريين، وأن تحديد هذا الفن كان عن قناعة توصل إليها، لأنه يشكل تجانساً كاملاً. وفي هذا السياق نقول التالي للتدليل على هذا المفهوم، ((لذلك أعدد خطتي منذ البداية، وأسمي النصوص بمجموعها مقناً Corpus، ثم اعتمد

(1) L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, 350

محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكويبية: 24

(2)

(3)

إن اتخاذ الظاهر لبب الشعر العذري كله بنية سطحية فكرة لبست اعتبارية، بل هي تكرار امتدادات وأصول مرجعية في المنهج التكويني التي كانت تمثل اللوغوس التكويني، وهذا ما يمكن أن نلاحظه إليه في الفقرة التالية التي يرى فيها الظاهر لبب الشعر العذري بنية دالة متماسكة فيقول: ((والحال أننا لم نهتم - ... - بهذه المجموعة من الشعراء الذين لم يدرسوا إلا قليلاً... تبين لنا أنه لا بد لفهم دلالة شعرهم كلبت المتماسكة من إلمام قراء جديدة له. ولم نعمل خشيتنا من أن لا تنتهي إلى نتائج ملتهمة بيننا وبين عارلنا القيام بالتجربة. وقد فوجئنا نحن أنفسنا، بهذه النتائج اللامتوقعة والمعارضة جذرياً لكل ما سبق لنا أن قلناه))⁽¹⁾.

إذا كانت النتائج التي توصل إليها الباحث مفاجئة حتى بالنسبة إليه، وهي في الحقيقة ليست كذلك، فإن مرد ذلك إلى تغير المقالب، أي أن النظر كان إلى العلة التي كانت العامل المحيول بالنسبة للمعلوم (البنية الدالة للشعر العذري)، فالوصول إلى هذه النتيجة غير (المشوقة) مرهون بهذه الرؤية المرحلية للبنية الدالة، وإلى منهج يساعد على إلمام قراء محايطة للبنية الدالة. ((ذلك أن الشعر المسمى عذرياً ينتج - ... - ضمن بنية لغوية، شعرية وفنية كان لا بد من وضع عطاطة لها (...). كما كان من الضروري إظهار تكوينها أو تطورها الذي أنقضى بنا جزئياً - ... - إلى التصور العذري))⁽²⁾.

وهناك تفسير آخر أودده الباحث لتبرير إجرائه الذي اعتبر فيه الشعر العذري متناً واحداً، أن الرؤية التي صدرت عنه هي رؤية للعالم لزمرة عانت نفس الظروف المادية والاجتماعية، وكان لها نفس الوعي ونفس ((الرؤية)) نبتت لنا باعتبارها نواة وعي جمعي لزمرة اجتماعية مشخصة كانت قد عاشت في شروط مادية خاصة))⁽³⁾. وهذا ما جاء بيانه في الباب الرابع.

إن رؤية الباحث للظاهر لبب البنية الدالة بهذه الصفة الشمولية الجامعة، تؤكد على عمق نظرية الباحث، وتصوره الدقيق لهذه البنية، وما لا شك فيه أن اتساقها وتناسقها أمر له ما يفسره. وفي إطار السياق ندرج قراءة مختار حبار الذي تلغى مقاربه مع مقارنة الظاهر لببية، فكلاهما يشارك الآخر في تصوره لبنية الدالة، فقد كشف حبار مختار عن غمائل ومعانٍ لمفهوم البنية الدالة، مفهوم يشير إلى الجدلية المرتبطة بين التشكيل بوصفه نتاجاً، وبين الدلالة العميقة (الرؤية)، فكل تشكيل منابع وأصول صدرت عنه، وهذه بالضرورة جماعية، ((لأن التفسير الصحيح أو الغريب من الدسحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باستكشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأعمال التعبيرية))⁽⁴⁾.

(1) الظاهر لبب، سوسولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): 6

(2) م. ص: 6

(3) م. ص: 7

(4) مختار حبار، شعر أبي مدين النحاسي، الرؤية والتشكيل: 15

المفن بكامله كأساس للتحليل... (وهو) يشكل تماشياً في جوهره، ما دام يختص بتجربة فئة محددة من الشعراء المغاربة... ولذلك سأكتب على دراسة المفن العام ككل⁽¹⁾.

وعلى العموم فقد اعتبر محمد بنيس البنية السطحية ليست نصاً واحداً إنما مجموعة من النصوص الشعرية سماها متاً ولها بنية دالة واحدة، ومن هذه الزاوية يلتقي بنيس مع الطاهر لبيب ويختار حواراً تصورهما للبنية السطحية التي لها بنية دالة.

أما الفئة الثانية فهي تتمثل في النقاد الذين تعاملوا مع المتن لا بوصفه بنية دالة تنضم مجموعة النصوص الإبداعية بل اعتبرت المفن كله نصوصاً مستقلة يشكل كل نص منه تياراً أو مذهباً أو رؤية، وهذا عكس ما أنجزته الفئة الأولى. ويمثل هذه الفئة لحمداني حميد وسلمان كاحد وزفيت رضا صيداوي.

في سياق حديثه عن البنية الدالة يتقدم الباحث لحمداني حميد منهج غولدمان، فيبين فيه قصوراً يتمثل في عدم تحديد خطة إجرائية تتناول فهم البنية السطحية، فـ ((غولدمان يتحدث عن البنية الأدبية دون أن يكون مفهومه عنها قابلاً لأن يصبح إجرائياً... إنه يقول بوجود بنية داخلية في العمل الأدبي))⁽²⁾. إن هذا الموقف أدى بالباحث إلى اعتبار البنية التكوينية لا تملك الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليل البنية الدالة.

أشرنا إلى هذا الموقف لبين أن رأي لحمداني حميد في هذه المسألة لا يعدو أن يكون مجرد دعوى يلتزم بها، ففي كتابه (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، جاء تصويره للبنية السطحية - مثلاً - للتصور الذي يبناه عند الطاهر لبيب أو مختار حبار أو محمد بنيس - مؤسسا على استقلالية النص الإبداعي (الروائي)، الذي عده وحدة فنية مستقلة، ومن هذا المنطلق قارب لحمداني كل الروايات المغربية في دراسته على أنها نصوص إبداعية مستقلة وليست متنا Corpus، فلا توجد صلة بين روايات كل موقف من المواقف (موقف المصاحلة، وموقف الانقذاد)، اللهم إلا من حيث الرؤية العامة، وهي رؤية الواقع الاجتماعي. ولما حاول الباحث تحليل هذا الإجراء في قوله: ((إن الاهتمام بالبنية الداخلية للنصوص قادنا إلى تبني طريقة خاصة في التعامل مع الروايات المدرسة، فقد ابتعدنا عن أساليب النقد العربي التقليدي، تلك التي كانت تجمع في إطار واحد الحديث عن روايات متعددة، على فرض أنها تلتقي فيما بينها حول تصور واحد للفضايا التي تعالجها))⁽³⁾.

أستصور أن التبرير الذي جاء به الباحث لا يمكن الأخذ به كعلامة غير قابلة للبرهان والنقاش لما جدوى أن يدرس الباحث سبع روايات - في القسم الأول مثلاً - تشترك في موقف واحد وأيديولوجية

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 25

(2) لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 48

(3) م. س: 15

وكانت مرحلة التطبيق هي المرحلة الحاسمة، لأنها أكدت على مفهوم البنية الدالة الذي أشار إليه ز.و. صيداوي في بيانه المنهجي. غير أن الباحث تعامل مع الروايات التي كانت موضع تحريب على أنها نصوص مستقلة لا تربطها وحدة رؤيوية، ولو أنها تشترك في بنية دالة واحدة، فقد أقحم في كل عنصر بنائي من عناصر الرواية اللبائية (الزمن، المكان، الشخصية) مجموعة من النماذج الروائية المستقلة، قاربها بوصفها نصوصاً مستقلة، والغاسم المشترك بينها هو العنصر البنائي المستهدف (الزمن، المكان، الشخصية) الذي يكون بمثابة النموذج البنائي، قرواية (كوايس بيروت) لغادة السمان درست مستقلة للكشف عن عنصر الزمن المنفتح على الذاكرة، كما درست رواية (الفارس الغتيل بترجل) لـ ألباس الديري وهي نموذج آخر من النماذج التي أنفتح زمنها على الذاكرة التاريخية، فضلاً عن نماذج أخرى سبقت مستقلة ليؤكد من خلالها على افتتاح النصوص الروائية على الذاكرة التاريخية، دون أن يشكل مجموع الروايات متناً موحداً باعتبار أن العنصر البنائي المستهدف يجمع كل الروايات. وبقيت نفس النصوص الروائية كنموذج بنائي آخر في الفصول اللاحقة.

ومناك مسألة أخرى ينبغي أن نشير إليها، وهي حرص الناقد على استقلالية العمل الروائي أدى إلى تشظي العمل الواحد إلى جزئيات بانية أنضت إلى البنية التكوينية الأم. وهذه خطة إجرائية مقبولة أيضاً، مما يجعل هذه المقاربة متميزة عن سابقتها. فقد قارب الباحث الرواية الواحدة مقاربة بنائية ثلاثية، في ثلاثة فصول بهدف إثبات أن العنصر البنائي الواحد يتماثل مع العناصر البنائية الأخرى لسياغة نفس الرؤية الروائية للحرب اللبنانية، ففي رواية (كوايس بيروت) - على سبيل المثال - لمجد العنصر البنائي (الزمن) يحدد رؤية متقابلة، نفس الرؤية يحددها العنصر البنائي (المكان) في الفصل الثاني، والعنصر البنائي الثالث (الشخصية) في الفصل الثالث. وكان من الأجدر أن يقوم الباحث بالبحث عن نفس الرؤية (التفاوتية) من خلال النظر في هذه العناصر البنائية كلها باعتبارها تشكيلاً بنائياً موحداً يحدد رؤية موحدة هي حصيلة تفاعل عناصر بنائية تتحرك في آن واحد.

إن مثل هذا المنظور النقدي للبنية الدالة الذي يتعاطى مع الإبداع بهذه النظرة التجزئية للعمل الواحد لا يتعارض مع النظرة الشمولية التي أقرتها البنية التكوينية، إنما يعد قراءة أخرى تعمل على البحث عن المكون البائي الذي يقضي إلى البنية العميقة الدالة بناء على فكرة التشظي.

التعامل التي مثلتها قصة (المسبعة 1975)، أما بنية التدهور فقد احتضنت الروايات التالية (الحصان 1972)، (الهدير 1978)، (حبرة مبددة حور 1982)، (في الهواء وبين أحراس 1988)، (العودة 1992)، تؤكد هذه الشهادات الحية أن الباحث لم يؤسس بنية الدالة على أساس المتن الذي يحسن مجموعة من النصوص، أي على أساس بنية دالة واحدة، إنما اعتبر كل عمل (قصة) بنية مطبوعة مستقلة بذاتها، لم يكنها الباني، علما أن هذه الأعمال تشترك في بنية دالة واحدة تبث منها وهي بنية التماسك ذات مضامين متقاربة إن لم نقل موحدة، لا تخلص من سور دلالية تشد بعضها بعضا دون أن تفقد كل قصة استقلاليتها، إلا أن الباحث لم يؤسس منها متنا، ولو أنه صرح أن ((مفهوم التماسك (يستمد) قيمته النظرية من المحاولات النقدية والإجرائية التي جاءت بها النبوية التكوينية بوصفها منهجا يستند في مكوناته إلى رؤية القاص للعالم))¹¹¹

رغم قناعة نس. كاصد بأن النظر إلى البنية النصية في المفهوم التكويني على أنها بنية متماسكة، إلا أنه لم يراع تلك الخصومية البتائية، ويبدو أنه كان مولما في هذه المقاربة بهاجس تحريب المناهج الجوارية وأعني بها المناهج السابقة التي هيئت على مقاربت. ومثل هذا الإجراء لا يسهل عمل الداوس، إذ يجد نفسه أمام مجموعة متعددة من النصوص. ومن البنى الدالة التي قاربها الباحث مناهج متعددة بقرض إثبات النتيجة التي توصل إليها من خلال تطبيق المناهج الجوارية (البنوية الشكلية، السيميائية...)، هي نفسها النتائج التي توصلت إليها المقاربة السوسيوثقافية. والواقع فإن الباحث حينما يتناول أعمالا ((كثيرة في دراسة واحدة، يضطر إلى حذف عدة معطيات تحريية))⁽²⁾.

وهناك قراءة أخرى مماثلة للقراءة السابقة، وهي تندرج ضمن المجال الذي عمل على مبدأ استقلالية النص الإبداعي لما يتميز به من خصوصية فنية، إنها قراءة الباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي^(١٣) التي لا يبين فيها مفهومه لبنية الدالة أو الدلالية، ما عدا الإشارة الحاططة التي وردت في قوله: ((فإن النبوية التوليدية رأت أن لكل نصرف إنساني طابعا ذا بنية دالة يفترض بالباحث أن يضعها في النور))^(١٤) إن دلالة المفهوم الذي تضمنته الجملة السابقة غير واضحة، حيث جعل من البنية الدالة رديقا للسلوك الإنساني. ورأى رفيق رضا صيداوي أن فهم البنية الجزئية يقتضي العودة إلى المكون الباني، مما يحتم إدراجها ضمن بنية أوسع منها.

(١) سلمان كاسه، الموضوع والسر، مقارنة بنية نكوبية في الأدب القصصي: 21

(2) محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد: 55

(3) أنظر كتابه، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية (1975-1995)

39 : (4)

لم يقتصر غرض داود سلوم على فهم الحكم النقدي، بل الوصول إلى تفسير دقيق
للقبوس الحكم النقدي، الذي وجد نواته في السلطة السياسية الحاكمة. فالتفسير السوسيولوجي للقاعدة
النقدية عند النقاد العرب مرتبط بمثل امتدادات المجتمع السياسية الأيديولوجية والفكرية. وانهى الباحث
في المسألة إلى أن الظاهرة النقدية لها ارتباط بالسلطة الحاكمة، لذا نجد أنه يستبعد التحليل الحايث للبنى
السلطوية كما رأينا في مقاربة محمد بركة.

قدم داود سلوم نصوصاً نقدية أكد من خلالها على فكرة حب الأملاك التي عرف بها الخلفاء،
فامتد استلاكهم إلى الفكر والعن، فظهرت أحكام نقدية تركز مبدأ تلك الخلفاء لموضوع المدح، التي
تقتضي الثبات في السلطة. فحب السلطة وامتلاكها يقتضي سلوكيات تسم بالحزم والثبات بغية المحافظة على
النظام. و((يمكن أن نجزم أن موقف السلطة من شعر المدح هذا الموقف الاحتكاري كان أحد البواعث
لقواعد النقد بعد استقراء هذه النصوص والنظر فيها يتطلب الممدوح أحياناً من الشاعر وهو باب يفسر لنا
علاقة السلطة بالنقد والناقد شعورياً، أو لا شعورياً لهذا التيار عند تقنين الظاهرة النقدية أو وضع
التوصيات والنصائح للشاعر فيما يخص المدح)) (1).

فالشاهد في هذا النص، هو إقدام الباحث على تفسير القاعدة النقدية من خلال رؤية
سوسيولوجية، فأكد على العلاقة القائمة بين السلطة والنقد، بوصف الأحكام السلطانية تشكل البنية
العميقة الدالة، وبدون الرجوع إليها لا يستقيم التفسير وهو مرحلة سابقة عن الأحكام النقدية. فالتوصيات
والنصائح التي كانت تسدى للشاعر في موضوع المدح، تمثل القاعدة النقدية التي بين الناقد والشاعر
والحاكم (الممدوح)، أي بين الفن والسلطة. فالقراءة التماثلية بين النقد والسلطة تعزز سلطة السياسي من
خلال تقعيد النقد الذي أصبح في خدمته.

وعلى الرغم من أهمية الطرح السوسيولوجي الذي بسطه داود سلوم في مقاربة الظاهرة النقدية
العربية وفق المنظور السوسيولوجي، إلا أنه لم يوظف آليات إجرائية عديدة تمكننا من تقييم هذه القراءة تقيماً
من شأنه أن يسمح لنا معرفة مستوى تمثل الباحث للمنهج الذي تعامل معه. فالعلاقة بين المأثبل والمابعذ
أنماها الباحث على أساس من الربط، فقد فسر موقف الأصمعي المتمثل في إسقاط الفحولة عن الشاعر
حيث الهجاء في شعره، ((واخذ الأصمعي بالموقف الإسلامي من شعر الهجاء ولعله في ذلك كان متأثراً بأراء
عرب من الخطباء في الموضوع، فقد سلب الفحولة عن الشاعر فزود بسبب الهجاء في شعره)) (2).

(1) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 52-53

(2) م. من: 54

الباحث لم يتجاوز عن مرحلة ألهم حين قارب أعمالا إبداعية حيث كان وفيا للمنهج التكويني⁽¹⁾. تقارب ألبنية الدالة لرواية (ثورة فوق النيل) لتجيب محفوظ تكشف عن البنية الأساسية للرواية المتمثلة عناصرها (الشخصيات، الحوارات، دلالات السرد، الوصف) ليمثل بينها وبين الواقع، فالفرق بين المقاربتين يمكن في أن الرؤية للعالم في المقاربة الثانية ارتبطت بالشكل، بمعنى أن البحث عن البنية الدالة في رواية (ثورة فوق النيل) كان انطلاقا من تحليل البنية السطحية لرواية (ثورة فوق النيل)، أي انطلاق من المجهول إلى المعلوم.

ويمكن أن نقول إن المقترضات المنهجية هي الأمر الحاسم في استبعاد أو حضور ألبنية السطحية في التحليل التكويني بشكل مكثف. وبات واثقا أن المرجعية التكوينية قد تكون في مجال النصوص النقدية، غير أن البحث عنها لا ينطلق من السطح أو الشكل التعبيري، بل من الامتدادات الاجتماعية والفكرية، من الوغس الذي كان سببا في تكوينها. فالمرجعية هي المبدأ الثابت في جميع الأحوال، وتبقى، فقط، مسألة البدء، فهل يكون من البنية السطحية المعلومة أم من المجهول التكويني؟

قارب الباحث داود سلوم موضوعا شبيها بالمقاربة السابقة⁽²⁾ فحاول أن يبحث في دراسته عن تفسير لظاهرة النقد العربي القديم من وجهة نظر سوسولوجيا، فما هي قراءته لألبنية الدالة؟ تلغني هذه المقاربة مع الدراسة السابقة للباحث نعمة براءة لا لكونها تتناول موضوعا نقديا بمنهج نقدي، وهذا إجراء يعتبر غير مألوف - لأن المناهج النقدية، عادة، تقارب نصوصا إبداعية لا نصوصا نقدية - بل لكونها تغير منطلق البحث عن المكون البائي أو المرجعية المفترضة، فلما البدء بالمابعد باعتباره متوجها لما قبل، أو الحفر مباشرة عن الجذور أو اللوغس التكويني.

قرأ داود سلوم النقد العربي القديم قراءة سوسولوجية، فقام بتجريب المنهج السوسولوجي للبحث عن تفسير يكشف عن منابع ومرجعيات القاعدة النقدية، فبين عمله الإجرائي أن القاعدة النقدية لها مرجعيتها ومكونها البائي المتمثل في السلطة الحاكمة التي كان لها توجه غير مباشر على الإبداع والنقد، وتعبير واضح فإن الأحكام النقدية لا تخلو من موقف سياسي أيديولوجي، الذي لا يبرز في النص، ذلك أنه يمكن قراءة الأحكام السلطانية والأحكام النقدية قراءة ثنائية. فالحكم النقدي مؤسس ليداري به الناقد السلطان ويعبر عن مواقفه الثابتة، ومن هنا جاء الإبداع هو الآخر يماثل الأحكام النقدية الثابتة، ومن هذا المنطلق تمثل المواقف الرافضة لأية حركة تحديثية، التي ترفض الأحكام النقدية الجاهزة. وفي هنا تدرك عدم اكترات داود سلوم بقراءة البنية التعبيرية لأنها لا تشكل المنطلق الصحيح لتفسير البنية الدالة، بقدر ما كان مهتما بالبحث عن مرجعيات الأحكام النقدية، التي يشج الكشف عنها التفسير القويم لمصدر الحكم النقدي.

(1) محمد براءة، الرواية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ضمن: الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي

(2) واجع: داود سلوم، سوسولوجيا النقد العربي القديم.

كافية للكشف عن البنية العميقة الدالة لولا البحث عن الكاتب الضمني الذي ساس هذه النظرية. ومن هنا بات من الضروري قبل تمثل مقولات عبد القاهر باعتبارها (المابعد)، الكشف عن الماقبل المتل في معتقد الشعري، وهو أساس النظرية النظرية التي ترى أن الفصاحة والبلاغة هي مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي⁽¹⁾.

نتقل إلى النموذج التطبيقي التالي الذي يندرج في هذا السياق والذي يمثل م. بنيس باعتباره من الباحثين الذين تبنا فكرة المتن، ولذلك نلجأ إليه يتخذ من الشعر المغربي المعاصر متنا Corpus واحدا له بنيت العميقة الدالة. وبين الباحث هذه المسألة بدقة كبيرة في المدخل المنهجي الذي شرح فيه تصوره للمتن (البنية السطحية)، وهو بهذا الإجراء يلتقي مع الظاهر ليبّ في تصوره لمفهوم المتن الشعري العذري كما يينا، ومع أيضا - نختار حبار في رؤيته للمتن الشعري الصوفي كما سيأتي بيانه.

يؤكد م. بنيس على ما قاله غولدمان في كتابه الماركسية والعلوم الإنسانية⁽²⁾ في موضوع تحديد النص الإبداعي أي تحديد النص (النصوص) الذي سيكون ((مجالا لتحليل والدراسة))⁽³⁾، غير أن مفهوم النص هنا لا يقصد به نصا واحدا كما سيأتي بيانه، إنما هو مجموعة من النصوص التي تشكل متنا واحدا. وبين م. بنيس أنه لا ينبغي أن يوظف النص في أغراض أخرى ((لا علاقة لها بالنص كإبداع ومارسة لغوية لها استقلالها وتميزها الخاصان، ومع ذلك يدعون أنهم يحللونه))⁽⁴⁾. ولم يوضح الباحث المجال الذي يوظف له النص للدلالة على أغراض أخرى، التي لا علاقة لها بالنص، وبقيت الفكرة المطروحة يكتنفها الغموض والإبهام، دون أن تحظى بالتفسير والبيان.

أما الموضوع الذي حظي بشيء من البيان، هو مفهوم المتن الشعري، الذي يعد دليفا للبنية السطحية التي أنتجها البنية العميقة الدالة، فالنصوص الشعرية لزمنة للشعراء المعاصرين في المغرب والذين عاشوا فترة تاريخية مقاربية تشكل بنية سطحية واحدة، معنى هذا أن تحديد المتن من قبل م. بنيس كان عملا مستهدفا ومقصودا لذاته، ((لهو ليس نصا مفردا، بل مجموعة من النصوص، ثم أن هذه النصوص ليست خاصة بشاعر واحد. لذلك أحدد خطتي منذ البدء، وأسمي النصوص بمجموعها متنا Corpus، ثم أعتمد المتن بكامله كأساس لتحليل))⁽⁵⁾. وبين الباحث أن اختياره كمتن كان اختيارا مبنيا على وعي بأهمية المتن

(1) حبار المرجعية الكلاسيكية لنظرية النظم عند المرحلي: 43

(2) Voir: L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines, : 59

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 25

(4) م. بنيس: 25

(5) م. بنيس: 25

فسر الباحث استبعاد الأصمعي الفحولة عن الشاعر مزرد ليس بسبب فني، إنما بسبب موسيولوجي، فسقط الفحولة عن الشاعر مزرد⁽¹⁾ كان بسبب موقف أخلاقي. ومهما يكن، ورغم أهمية التفسير الهام الذي هيأته هذه المقاربة، إلا أن الباحث لم يستشر المنهج التكويني بوصفه منهجا نقديا في أثره طاقته في تطبيقاته على النصوص الفكرية والنقدية. ليمتد إلى أعماق المجتمع العربي من أجل تحديد اللوغوس الحقيقي للأحكام النقدية. فالمرجعية التكوينية للظاهرة النقدية قد تكون لها امتدادات واسعة في الفلسفة الأيديولوجيا والدين. ومن هنا فإن المنهج التكويني يتيح إمكانية قراءة موضوعية للظاهرة نقدية كانت أم إبداعية.

ونسوق في هذا الصدد قراءة تختار حبار⁽²⁾ التي حاول أن يرصد فيها المرجعية الكلامية الأشعرية بوصفها إطارا مرجعيا ومكونا بانيا لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، أي باعتبارها ((الكاتب الضمني الذي ينتظمها انتظام الخيط للمقد، على الرغم من خفائها بين يدي الكاتب الصريح))⁽³⁾ والظاهر أن الباحث ركز في قراءته على المصادر النظرية لنظرية النظم التي افاد منها الجرجاني والأخص مقالة الأشعري بوصفها المقالة التي شكلت المكون الباني لنظرية النظم الجرجانية.

لم يهتم الباحث في هذه الدراسة بقراءة البنية السطحية باعتبارها بنية حاملة للروية الناقد ومجسدة لمتظاهراتها، فمثل هذا الإجراء لن يسمح الباحث للكشف عن الروية أو المرجعية النظرية التي كانت وراء مياغة نظرية النظم، أو قل فإن التركيز على البنية السطحية - ولو قلنا بهذا على سبيل الافتراض - لا يمكن من القبض على الكاتب الضمني، وبالتالي لا يستقيم التفسير الذي يمد الما قبل أي المرجعية الأشعرية الجماعة لفهم المأبعد الذي تظهر في نظرية عند الجرجاني، ونواتها [بنية توفيقية] وسطية بين مكون اللفظ ومكون النظم، وترجع إلى أبي الحسن الأشعري وظهر بها منذ عنة خلق القرآن، ثم سرى في تلاميذه وأتباعه منهم عبد القاهر الجرجاني الذي عمل بروحها في كتابه (دلائل الإعجاز).

إن البنية السطحية في هذا المجال حاضرة كنظرية وليس كشكل تعبري، وكانت موجهة من الكاتب الضمني أو البنية الدالة المعبقة التي استقامت على مكونين، مكون اللفظ ومكون التركيب (النظم) فكانت مقالة الأشعري هي المكون الباني، أو بمثابة الما قبل والتي أخذ عبد القاهر بمقولتها ((الكلام النفسي) والكلام اللفظي) وأسبقه الأول على الثاني في الفاعلية والسياسة، ويخلص استمالة لذلك في العمل على اتباع مبدأ ترتيب اللفظ في النطق بخضوع لترتيب المعاني في النفس⁽⁴⁾. وما كان للبنية السطحية أن تكون

(1) هو: مزرد بن ضرار واسمه يزيد وهو أخو الشماخ، وكان مريضا. راجع: الأغني، م 2: 138 والمجلد 9: 154-155

(2) راجع: مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، ع: 4، خريف 2002

(3) م.س: 35

(4) م.س: 40

الشعري، ما دام الشعراء المغاربة يشكلون زمرة متجانسة، فإن نصوصهم المحددة من المفترض أن تشكل مجزءاً متجانساً، مبدأ مثله الباحث في هذا الفن الذي يجد البنية الدالة.

وفي هذا الباق تأتي مقارنة تختار خياراً⁽¹⁾ لتعزز الإنجازين السابقين، لكونها تمثلاً على أن الفن الشعري له بيته العميقة أو قل له رؤىة للعالم، وتصور، أيضاً، أن الفن الممثل في التجربة الشعرية الصوفية على أنه تشكيل ينهض على مجموعة من النصوص تنبع من مشرب واحد الذي تجسده التجربة الصوفية النظرية والعملية. إن تصور تختار خياراً للبنية الدالة للتجربة الصوفية يتأسس على قناعة منهجية جوهرية ترى أن لهذه البنية شكلاً تعبيرياً تشكل بمشينة مكونه الباني هذا. فـ ((لا يستقيم (أي الشكل) إلا باكتشاف الثاني التي صدوت عنها تلك الأشكال التعبيرية))⁽²⁾. بمعنى أن الشكل التعبيري الصوفي الذي كان محل دراسة تطبيقية ((ينضم رؤية معينة للعالم تنظمه في جملة أجزائه))⁽³⁾. إن الرؤية التي يستهدفها مختار خياراً ((ليست فردية بقدر ما هي جماعية))⁽⁴⁾. وهذا تبرير كاف لأن يكون الشكل التعبيري جماعياً، ومن هذا الصور المنهجي كانت نواة البنية الدالة للتجربة الشعرية الصوفية ثابتة وموحدة، ومن هذا المنطلق كانت البنية التي تمثلها مختار خياراً تمثل زمرة تشترك في نفس الوعي والرؤية، يجسدها مجموع الشعراء الصوفيين.

إن منظور الباحث للبنية الشعرية الصوفية على أنها بنية تمثل جماعة الشعراء الصوفيين جميعهم، وليس شاعراً بعينه، منظور ينهض على قناعة منهجية للباحث لكون الشعر الصوفي يجسد رؤية زمرة الصوفيين للعالم، لذلك كانت البنية الدالة (الشعر الصوفي) بنية متصفة بالشمول والانسجام. فالتعرف عليها والإلمام بها وقراءتها ((ستهدي القارئ إلى أن خطا واحداً ينظمه ((الشعر الصوفي) ويسري في روحه، كما يسري في روح الصوفية جميعاً و سلوكهم النظري والعملية))⁽⁵⁾.

إن الرؤية الشمولية للبنية الدالة رؤية نابعة من حقيقة مؤداها أن رؤىة العالم لأبي مدين التلمساني لا تصاغ إلا من شعره كله، فلا تتجسد، إلا من خلال قراءة وافية ودقيقة، لإبداع الشاعر، وتمثل فكره الصوفي التي اختزلها (الرؤية) الباحث في مثلث صوفي، وهذا ما يبينه في قوله التالي: ((ولقد قرأت شعر أبي مدين، في ديوانه، والقصيدتين الشاردين منه.. واكتشفت رؤىة للعالم من مجمع شعره، ومن مجموع حكمه

(1) راجع، مختار خيار، شعر أبي مدين التلمساني، (الرؤىة والشكل).

(2) م. من: 15

(3) م. من: 18

(4) م. من: 18-19

(5) م. من: 19

بوصفه متنا له نية دالة. مفترضاً أنه (المتن) «بشكل متجانس» في جوهره، مل دام يختص بنجربة فئة محددة من الشعراء المقاربة»⁽¹⁾.

إن مفهوم المتن لا يمثل مجموعها من النصوص جمعت معاً اعتباراً بطريقتة عشوائية، إنما ينبغي أن يكون متجانساً Homogène. وهذه خلاصة من خصائصه وقد سبق أن وضحنا هذه المسألة في هذا الفصل. فلا يكون للمتن أي اعتبار إذا افتقر إلى التجانس والانسجام، وهو أساس أبنية الدالة. ونحن نتجسد أن التجانس المنشود، استحسن الباحث أن يختص منه ((بنجربة فئة محددة من الشعراء المقاربة)) وجدت في فترة تاريخية واحدة ومتقاربة فيما بينها من الناحية الإبداعية والاجتماعية))⁽²⁾.

وبالفعل حدد الباحث م. بنيس خصائص متنه التي تتمركز على تجربة شعرية لزمرة من الشعراء المحددين، عاشوا فترة متقاربة، تجمعهم صلات فكرية وأدبية واجتماعية توحد بينهم. وبين رؤاهم للعالم. وبما أن صلات التقارب ماثلة بين الشعراء المقاربة على المستوى الفكري والإداعي، فلا مناص من أن يكون لمؤلف متن واحد، باعتبارهم زمرة أو جماعة لا أفراداً منزولين. لأجل ذلك فإن افترض الباحث أدى به إلى الفهم فكرة الاعتماد على الشاعر الفرد، وانكب ((على دراسة المتن العام ككل))⁽³⁾.

إن إقبال م. بنيس على دراسة المتن العام لكونه بشكل تجسيدا لمفهوم أبنية الدالة، خطوة أساسية في منهج غولدسمان، قام الباحث بتنفيذها في مقارنته، فقرأ المتن قراءة شكلية لمعرفة وحدانيته، وأكد عملياً خرمائش على هذا المعنى حين قال: ((فإن بنيس يحاول أن يوظف مفهوم أبنية الدالة الأساسي عند غولدسمان، لأنه جمع مجموعة نصوص شعرية لمجموعة شعراء وعدها متنا واحداً، يعتقد أنه يتضمن بنية دالة لا بد ... - (من قراءتها))⁽⁴⁾. لكنه لم يهين دراستها، ولم يبرز الخصائص الفنية للبنية، وهذا مأخذ من المأخذ التي أخذت عليه. ((لقد جاء الوصول إلى النواة (البنية العميقة الدالة)، في تحليل بنيس بهذه السبل العلمية عملاً جدياً، واضح الهدف، غير أن هذه الممارسة على أهمية ما حققته، وبسبب اقتضائه على الهدف الذي حددته أعملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة، بالرؤية الماثلة في النص، وربما كانت المكونة لها))⁽⁵⁾.

وعلى كل فإن تصور بنيس لمفهوم أبنية الدالة كان منسجماً مع التصور الذي أكد عليه غولدسمان وتلاميذه، والذي هو رديف للنواة أو للمكون الباتي. وقد نهض هذا التصور على مبدأ سوسيلوجي.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية: 25

(2) م. ص: 25

(3) م. ص: 25

(4) محمد خرمائش، البنية التكوينية في الدراسات النقدية المغربية، مجلة فصول، المجلد، 9 العدد 3 / 4، فبراير، 1991: 126

(5) يحيى العيد، في معرفة النص: 126

فإن الأول وهو الاتجاه الشكلي (الداخلي)، الذي يمثله البنيويون، والثاني وهو المنهج الاجتماعي (الخارج). ويعلق سيد البحراوي على قول تينيانوف الذي يعتبره ((إشارة إلى التطور الذي حدث في الرواية في مرحلتها الأخيرة وخاصة على يد ميخائيل باختين وجاعته الذين اهتموا بالبحث في الدين اللغة والنص والمجتمع، بحيث نستطيع أن نعتبر باختين هو أول من حاول مجدية الخروج على صان، الشكل / المضمون (...)) ومحاولة طرح فرضية جديدة)) (1).

فالشكل في المنظور الغولدماني في جدليته مع الرؤية (الفهم / التفسير) يحدث تلاحا مفترضا لما أكد عليه غولدمان وصائر البنيويين التكوينيين، ومنهم سامي ناير Sami Nair الذي أشار إلى حجم المفترض بين الشكل والمحتوى، ونفى عن غولدمان التهمة التي تدبته بفصل الشكل عن المحتوى، لا عن كونه لم يخضع الأول للثاني، ولم يفضلته عنه، وهذا سبب بسيط وظاهر للقارئ الحصيف، - فلا لشكل منفصل عن المحتوى، فالوجود هو الوحدة التعبيرية للفكرة ولوسائلها المنسجمة للتمثيل - لما يصفه غولدمان بالرؤية للعالم)) (2).

إن البنية التكوينية بوصفها منهجا نقديا تقارب الأعمال الأدبية من منظور شمولي، يأخذ في الاعتبار دراسة الشكل في تفاعله مع المحتوى والرؤية، شكل ليس له وجود اعتباطي، إنما يتم فصل الشاعلي على الوحدة التعبيرية (L."unité expressive). بمعنى أن الرؤية لا تتجسد خارج العمل الأدبي، بقدر ما تتجسد في حركية البنية أثناء أداء وظيفتها. ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: من المبدع الحقيقي للشكل وصانعه؟

يلهب غولدمان أن المبدع يعبر دوما من خلال شكل منسجم صارم يستوحيه من مرجعية تشكل من التكويني للشكل، ومن هذا الباب يصبح ذا دلالة. فالشكل يتمثل مع الاتجاه السائد للجماعة في عصرها، ومادام أمره كذلك، فإنه - لا عالة - يشير إلى دلالة / رؤية، فهو يحمل رؤية تنبثق من عالم وحدته. فالبنية الدلالية ذات طابع كوني افتراضا لا يمكن أن تكون من صنع فرد -...-، إنها دوما اجتماعي، ومن غير شك، فإن المبدع يعبر تحت شكل صارم منسجم، وهذا عما لا تجده عند الجماعة... لهذا النشاط الإبداعي هو بالنسبة للفرد له وظيفة دلالية)) (3).

إن الحديث عن الرؤية / الشكل لا يتفصل عن مفاهيم أخرى، منها البنية الدالة والمتماثلات، وهي تتصل بها اتصالا وثيقا. فتناول الشكل يشير إلى موضوع البنية الدالة، وتناول الرؤية يبرز المتماثل أيضا، فلا وجود لرؤية إن لم يتمثل الإبداع مع البنى الذهنية. ويبين الباحث سامي ناير

(1) Yu. Tynianov, De l'évolution Littéraire: 204

(2) Sami Nair; Forme et sujet dans la création culturelle, dans, Le structuralisme Génétique, L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann: 44

(3) L. Goldmann, Structures mentales et création culturelle; 5

سرفه، ((العمل الحقيقي يقوم بطريقة الكشف عن عتبة غير مخترقة (infranchissable)، بوصفه يوصل إلى عتبة ممنوعة (seuil interdit))⁽⁴⁾. فالشكل من هذا المنظور شبيه بالسر الذي لا بد له من مفتاح. غير أن مفتاحه كامن في ذاته. فالمفتاح يوصل إلى الدلالة.. إلى رؤية لمضرة يحملها شكل.

تبرز حليقة الشكل عند جون روسي الذي يرفض أن يحدده في مواد التعبير (الألفاظ) فمع هذه نظرة محدودة للشكل، إنه تجربة حياة معاشة. إنه نسج من الداخل⁽⁵⁾. فالكاتب حين يلدع - لا يروي روسي - لا يقول شيئا، إنما يكتب (Pour se dire). فالكتابة (الشكل) ليست تعبيراً عن موضوع، إنما رؤية، ومن هنا، فإن ((الإبداع - من هذا المنظور - ليس صناعة، ولا انتقالاً من داخل إلى خارج، إنما يتخلل عن مواد، عن هذا التعبير الذي شارك في تكوينه (genèse)⁽⁶⁾، أي أن تبعة الشكل لا تتصل بالشكل في حد ذاته، إنما فيما يعبر عنه من خلال مكوناته التي تحقق جدلية، ومن ثمة رؤيته، فالشكل له هي بنته العميقة الدالة، ولا حياة لها إلا بشكل تعبيري يظهرها إلى الوجود.

إن مساهمة جون روسي J. Rousset على الرغم من أهميتها في توصيف مسألة الشكل وعلاقته بالبنية الدالة (الرؤية)، إلا أنه لم يقف بشيء من التفصيل والتدقيق على الخطوة الإجرائية التي يتخذها للباحث من تحديد رؤيته وصياغتها، فلا يكفي أن يشير الباحث إلى العلاقة المؤسسة (بفتح السين) الشكل والدلالة (Forme et signification)، فلا بد من الإشارة والتلميح إلى أدوات إجرائية ليتمكن الباحث من اختبار الرؤية النقدية المقترحة.

وتبقى آراء ج. لوكاتش هي الآراء التي أضاعت أبحاث سوسولوجيا الأدب، ذلك أنها زلت على لب مسألة الشكل في علاقته بالرؤية، فهو الحاصل الحقيقي لهذا الوجود الاجتماعي بوجهه الممكن، ومن هذه الإمضاءات مقولته: ((إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب))⁽⁴⁾. إن قيمة الشكل تكمن في إبراز الواقع الاجتماعي بوجهه القائم والممكن، فمن الوجهة للوكاتش هو هذه المماثلة بين الأدب والواقع، أو الحضور الفعلي للواقع.. المجتمع في الإبداع، وهذا ما أكد فينيانوف في قوله: ((إن الحياة الاجتماعية تدخل في علاقات مع الأدب قبل كل شيء عبر الجانب اللفظي))⁽⁵⁾. هذه فكرة أساسية مهدت الطريق للتخلص من الثنائية المهيمنة، والتي يمثلها الأنواع الأدبية.

Voir, Jean Rousset, Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel; 1964 II

Ibid.: v

Ibid.: v - vi

(4) الروح والأشكال، تلاف، من: ميد بحراوي، عنوى الشكل، نحو موضوع دقيق للدراسة الأدب، مجلة نصوص، 12، الأول، ربيع، 1993: 204

(5) Yu. Tynianov, De l'évolution Littéraire، تلاف، من: م. س. 204

التي هي والإحجازات الفكرية بما فيها النقدية والفلسفية وغيرها. وقد كانت قراءتنا منعبة على النقدية، هي (محمد مندور وتنظير النقد العربي) له محمد برادة الذي ليحج في تطبيق البنية الفكرية لأهداف مقارنته، مع إدخال شيء من التعديل والإضافة المستوحاة من مناهج حوارية أما (شونيرلوجيا النقد العربي القديم) لـ داود سلوم - ولو أن هذه الدراسة كانت أقرب إلى الشونيرلوجيا منها إلى البحث التكويني - والبحث الذي أنجزه نختار حوار حول (المرجعية الكلامية) الذي أجريه محمد الجرجاني).

إن عدم الإكتراث بدراسة التشكيل في المقاربات السالفة الذكر، والتي طبقت المنهج البنيوي في القراءات الوصفية (النقدية)، ينجر عنه اهتمام آخر ينحصر في البحث عن المكون الباني لهذه البنية أو تلك. ومن هذا المنطلق ركزت هذه الدراسات على بعد التفسير للكشف عن رؤية الناقد أو الناقد ما يجده عند محمد برادة وداود سلوم ونختار حوار، حين استبعد كل واحد منهم دراسة البنية الفكرية في دراسة التشكيل الباني الفني. فكيف استطاعوا أن يجدوا الرؤية المفترضة أو المكونات البانية النقدية التي موضع مقارنتهم في ظل غياب الاهتمام بالجانب الجمالي للتشكيل، لا بوصف أن التشكيل لا يتولر على التشكيل الفني، بل لأن الوقوف عند هذه الدراسة أو تلك لا يشجع كثيرا على التعمق في التشكيل أو المكون الباني، فـ ((التفسير الصحيح أو القريب من الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية، لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية)) (1).

فإنطلقت هذه القراءات من البحث عن المجهول متخطة مرحلة المعلوم للبحث عن المكون الباني النقدية باعتبارها المرحلة الأساسية للكاشفة عن البذرة الأولى للمرجعيات التكوينية للنظريات النقدية مثل هذه الحلقية (المقابل) لا يمكن فهم النظرية النقدية (المابعد). فمن المفترض أن يكون المكون الباني السطحية.... بحثا عن المجهول، أي البنية العميقة، التي اندثرت في غياهب التاريخ، وفي سريانا خفيا ولا شعوريا في البنية السطحية)) (2).

إن إقدام محمد برادة للكشف عن رؤية محمد مندور للعالم من خلال قراءة لإحجازات الفكرية، تابع من فكرة مؤداها - وهي فكرة غولدمانية - أننا ((نادوا ما نصدا)) (3) الواقعية بنات ثابتة، فهناك تشكل دائم للبنات، أي أن البناء لا يتسم بالثبات، بل بالبناء والبناء عليه فالأعمال الفلسفية والأدبية والفنية لا يمكن النظر إليها كبنات ثابتة، بل كبنات

Sami Nair «إن البنية الدالة ذات الطابع الكوني الافتراضي (Virtual)، التي أبدعها الفيلسوف غولدمان، تفرض إقامة فرضيات. لماذا الكاتب بوصفه فردا فاعلا (Sujet) نجده يسمى لإبداعه إبداعا، فالإجابة عن السؤال تكمن في العلاقة النظرية لغولدمان - بياجيه»⁽¹⁾.

إن الأمر الذي يجعل أثنائنا قائما بين البنيات الذهنية للعمل الإبداعي وبين الزمرة الإبداعية في نظر سامي ناير -، هو أن إبداع الأول يطابق حاجة الكاتب الدالة على مشاكل الزمرة، ومطابق لغولدمان حينما بين الوظيفة الأساسية للإبداع الأدبي والفني والتي حصرها في «إقامة الأمر على مستوى التخيل، والذي أفقده الرجال في الحياة الحقيقية»⁽²⁾.

في ضوء هذه الإنجازات، كيف يمكن قراءة علاقة الرؤية / التشكيل، في المقاربات النقدية هل تم إدراك هذه العلاقة من المنظور النظري الذي ألقنا إليه؟ هل كانت النظرة النقدية إلى الرؤية على أساس من الشمولية والتفاعلية؟ أم أن هناك مستويات أخرى من القراءة الرؤية والتشكيل كانت القراءات النقدية وفية للأصول النظرية للمنهج؟ أم أنها انزاحت عن ضوابط المنهج؟. هذه الأسئلة تفرض نفسها بالبحاح، والتي شتمكنا من عبادة البنية الدالة باعتبارها تشي أسفر عن بروز مجالين متعارضين في تعاملهما مع الفن الفكري أو الإبداع.

المجال الأول وهو المجال الذي هيمنت فيه الرؤية، وغاب فيه الاهتمام بدراسة الشكل الأدبي بالدراسة الحايطة، لمكوناته البنائية، فغاب التحليل الفني والجمالي الحامل لمكونات الرؤية، وتفسير المدونة النقدية التي كانت موضوع قراءتنا هي خارج الإبداع، فهي في الغالب الأعم تصوم نقدية مقاربتها بالمنهج البنيوي التكويني من خلال التركيز على المرجعية أو المكون الباني الذي كان الرؤية النظرية أو تلك، وبالتالي فلا تحظى بدراسة التشكيل، باعتبارها نصوصا وصفية لا إبداعية، لا تظهر الجانب الاستقبالي الحامل للرؤية، وبالتالي يسقط مستوى أساسي من مستويات المنهج وهو الفهم فيتعدى - بالتالي - على الباحث في هذا الموقف أن يقوم بالقراءة الفنية الجمالية الحاملة للرؤية. إن هذا المجال يمثل خاصية من خاصيات القراءة البنيوية التكوينية العربية التي حاولت المنهج وتوظيفه على متون نقدية، أخذت في عين الاعتبار بعد التفسير الذي أضحت هو البعد الهيكلي للقراءة، لكون الباحث يبقى مشدودا بالبحث عن مكونات البنية العميقة وليس بمعرفة تشكيلها. ولقد فرضت هذه القراءة نفسها في هذا البحث، باعتبارها تشكل ظاهرة، في المدونة العربية، فكان لابد من الوقوف عندها لفهم طبيعتها. ولعل مرونة المنهج كانت الدافع الأساس الذي بعض الباحثين لإنجاز مثل هذه القراءات. فالمنهج التكويني قابل لأن يطبق بيسر وسهولة كبير

Sami Nair, Forme et sujet dans la création culturelle, dans, Le structuralisme Génétique, L'œuvre et l'influence de Lucien Goldmann, :51
Goldmann, Marxisme et sciences humaines, :11

كشف م. برادة عن رؤية م. مندور من بعض الأقوال والتصريحات التي أدلى بها ومنها قوله الأخير المتعلق بجه لوظيفة التدريس، دون أن يمر على قراءة التشكيل البنائي. وأشار الباحث إلى شهادة أخرى حدد من خلالها رؤية محمد مندور للعالم، ((وهو اكتشافه للواقعية الاشتراكية أثناء رحلته إلى الاتحاد السوفياتي وزوومانيا سنة 1956))⁽¹⁾. فالإشارة إلى هذا العنصر تفسر استعانة به الباحث لبيان التغيير الحاصل في وعي مندور الممكن من جراء تأثره بالثقافة اليسارية التي تعبر عن رؤياه للعالم، في هذه المرحلة من مسيرته النقدية طمح إلى إنتاج أدب يحقق طموحه الإيديولوجي. ((ولكن زيارتي للعالم الاشتراكي جعلتني أتيقن حقيقة هذا العالم، وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة في ذهني أشد الغموض. ومن بين هذه النظريات، نظرية الواقعية، بهذا المعنى الجديد الذي كان يلوح لي منافضا، أو على الأقل، بجانب لحقائق الناس والأشياء))⁽²⁾.

وأبان الباحث عن رؤية م. مندور من مقارنته لمنهجه النقدي في مرحلته التحليلية، التي لحى فيها رؤيت منحى مأسويًا، لأن كتاباته كانت قد انطلقت ((من المفهوم التفسيري نفسه الذي يربط معنى النص بالسياق التاريخي والاجتماعي، فلم تخل الفترة التي عاش فيها الناقد من التعسف السياسي لذا فضل ألا يخرج عن السياق التاريخي. يقول محمد مندور: ((والحسن لا تريد، ولا ينبغي لنا، أن نغزل الأدب والشعر عامة، عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولا أن نقصر البحث في عوامل تطوره ونموه، وتنوع اتجاهاته، على النظريات الفلسفية أو النقدية للأدياء والنقاد، وذلك لأننا يرجعون إلى تاريخ بلادنا في الفترة التي ظهرت فيها حركة أبولو لن نلبث أن نتبين أنه كان من الطبيعي أن يطغى في تلك الفترة، التيار الرومانسي العاطفي الذاتي، قبلادنا إذ ذاك يحكمها رجل يؤمن بنفسه أكثر مما يؤمن بشعبه، وكان الشعب يحس منه ذلك ويأبى أن يستجيب له (...)) وفي هذا الجو، كان من المستحيل أن يظهر أدب غير الشكوى والألم الذاتي))⁽³⁾.

يشير النص السابق أن م. برادة لم يتمكن من التوصل إلى تحديد رؤية م. مندور للعالم من مبدأ التماثل بين البنية الدالة والواقع، كما هو شائع في الخطة الأنغولدمانية، إنما توصل إلى تحديد رؤية الناقد م. مندور، انطلاقًا من تحليل الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي للفترة الممتدة من (1936 إلى 1952)، أي من البحث عن المكون الباني الذي شكل المرجعية النظرية لرؤية مندور للعالم. فلم يقارب البنية السطحية بوصفها تشكيلا تعبيريا يكشف عن منابع الرؤية، للسبب الذي بيناه، ولو أن النص النقدي هو في حده تشكيلا لرؤية مندور، ويتجلى ذلك من خلال طروحاته وأحكامه ومصطلحاته وإجراءاته مما ينبغي عن المطلق الفكري للناقد. غير أن الباحث لم يستثمر النص النقدي لافتراضه أن النص النقدي يتعدى فيه الحس

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد العربي: 89

(2) م.س: 110

(3) م. مندور، الشعر المصري بعد شوقي، نقلا عن، م.س: 90

النظام عن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس... (1)

يمكن أن نجد تفسيراً لقراءة م. برادة لاختياره أعمال م. مندور النقدية، لأنها تعبير عن موقفه وعن رؤية، فاختيار الناقد لمنهج معين، إنما هو تعبير عن رؤية ضمنية، ولا ينبغي أن ينظر إلى هذه الأعمال على أنها أعمال غير عابدة. فالموقف النقدي للناقد هو تعبير عن رؤية، واكتشافها هو اكتشاف لكوناتها وللوعي الممكن للناقد، الذي حاول أن يساهم من خلالها تغيير العالم. ومن هذا الباب نطرح برادة إلى نقد محمد مندور على أنه حامل رؤية للعالم. ((الفلاسفة أو رجال الأدب أو الفن يعتبرون حلة ورواد رؤية للعالم الخاص بالجمتمع الذي يشاركون فيه... ولذا فالمؤلفات الفلسفية والأعمال الأدبية تتميز ببناء داخلي متناسق)) (2)

كيف استطاع محمد برادة لتحديد رؤيته للعالم في غياب قراءة التشكيل؟ ماهي الكتابات النقدية التي أحالت إلى هذه الرؤية؟ ماهي العناصر المكونة لهذه الرؤية؟ كيف تحول مندور من ناقد نائري إلى ناقد يصطنع النهج الاجتماعي التاريخي؟

تشكل الكتابات السياسية والاجتماعية التي كتبها محمد مندور خلال الفترة (1944 - 1952) مرحلة ظهور الوعي الممكن، ولفهم كتاباته قام الباحث بموسعة م. مندور داخل الحقل الثقافي في مصر خلال الفترة من (1939-1952)، وساق م. برادة مثالا من كتابات مندور، يمثل عنصرا من عناصر الوعي في هذه الفترة، وهو مزاوكة للتدريس في العديد من المؤسسات العليا، و((يظهر أنني خلقت لأكون مدرسا، وبالفعل لم أمجر قط هذه المهنة رغم ثقلات حيلتي المتعاقبة))... (3)

أخذ م. برادة من النص السابق شهادة ليبرهن من خلالها على الوعي الممكن الذي ظهر عند مندور في الفترة التي أشرنا إليها. فمزاوكة وحبه لوظيفة التدريس ووعي يمثل رؤية ندور للعالم، رؤية تطلع إلى التغيير، ولا تغيير إلا بفعل التدريس الذي يمكن الناقد م. مندور من المحافظة ((على علاقته مع المجتمع ومع التيار القومي*)) (4)، محاولا الدفاع عن النظام الديمقراطي بعد إصلاحه مما لحق به عيوب وثغرات (4)

(1) محمد علي بدوي، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع: 182

(2) م. من: 183

(3) عن كتاب، م. مندور، قضايا جديدة في أدبنا الحديث، نقلا عن م. برادة، محمد مندور و نظيره النقد العربي: 87

(4) يشير محمد برادة أن أول من استعمل هذا المصطلح Nationalitaire هو مكسيم رودانسون في دراسة عنوانها طيمة ووظيفة الأساطير في الحركات الاجتماعية السياسية من خلال نموذجين مقارنين: الشيوعية الماركسية والقومية العربية.

(4) محمد برادة، محمد مندور ونظيره النقد العربي: 87

اعلن الباحث أنه ((أصبح من واجبات سوسيلوجيا الأدب في العصر الحديث دراسة النص من حيث علاقته بالقيم السائدة، وأصبح الربط بين لغة النص وهذه القيم من اهتمامات الناقد المهتم بهذا النوع من البحث، وقد أسمى هذا النوع من الدراسات بمحتوى الشكل))⁽¹⁾. وسوف نتخذ من هذا التصريح المطلق الذي يساعدها على أن نقرأ في ضوءه هذه المقاربة، التي لم يتمكن الباحث من تفسير كثير من مفاهيمها، وخاصة ما نعلق بمفهوم سوسيلوجيا الأدب الذي يطلق عليه ((سوسيلوجيا النقد بمعنى تقنين السلطة للمقياس النقدي))⁽²⁾. ويبدو أن مفهوم سوسيلوجيا النقد في حاجة إلى كثير من البيان والتفسير. فهل جاء المفهوم رديفاً لمفهوم سوسيلوجيا الأدب؟

لتفسير ذلك، قام الباحث بعرض الأسباب والعوامل التي توجب ((تدخل السلطة في الإبداع))⁽³⁾ بشكل عام، ((وكان الممدوح في عين الجمهور حريصاً على أن تكون صورته المرسومة في النص الأدبي على أبهى ما تكون، ولذلك فإن ملاحظات الممدوح وعلى مرور الزمن كونت قواعد نقدية لم يشأ النقاد أن يخطئوها حين كتبوا آثارهم النقدية))⁽⁴⁾. وقد أبان داود سلوم عن إفادته من نظرية ألبشطلت Gestalt الألمانية التي تقول بتعدد أسباب الظاهرة الأدبية في تفسير اللوغس التكويني للأحكام النقدية، والذي يرجعه إلى دور الأيديولوجية المكون للنظرية النقدية وأن ظهورها لن يكون محصوراً بطبيعتها الخاصة بها بل كان متعلقاً أيضاً بما حولها من ظواهر وعوامل مساعدة))⁽⁵⁾.

نستفيد مما سبق أن مقاربة الباحث لم تأخذ المسار الطبيعي الذي رسمته سوسيلوجيا الأدب، بمعنى أن تحليل الظاهرة النقدية لم تحو قطب التفسير، أي البحث عن المكون الباني للحكم النقدي العربي - أثر السلطة في القاعدة النقدية - الذي حصره في الأحكام السلطانية، دون أن يهتم بتحليل الشكل التعبيري.

الواقع أن الأخبار التي ساقها الباحث داود سلوم يكتنفها غموض كبير، فلم ندر السبب الذي أثار غضب عبد الملك - مثلاً - وأورد الباحث قصة مماثلة أشار فيها لموجدة المنصور. والشاهد في القصتين أن غضب كل من عبد الملك والمنصور مرده إلى أن عبد الملك استأثر المدحة التي قالها جرير في الحجاج، أرادها عبد الملك لنفسه. ولما المروءة التي قالها أبو دلامة⁽⁶⁾ في السفاح استأثرها المنصور لنفسه أيضاً، ((ويستمر هذا

(1) داود سلوم، سوسيلوجيا النقد العربي القديم: 46

(2) م. من: 46

(3) م. من: 46

(4) م. من: 46

(5) م. من: 48

(6) هو زند بن الجون، كوفي أسود، من مالي بني أسد، وهو من غصن من الدولتين الأموية والعباسية وأحد شعراء الدعوة

الجمالي في التعبير، الذي يسمح بإقامة التماثل بين البنيات. ((فروية مندور، ومحاولة تحديد عناصر ومفاهيمها (يكشف) مسلتين في تفكيره، تقوم أولاها على الانتعاق بإقامة التطور برغم الضعف الذي يمتدح الماضي والحاضر. وتقوم الثانية على المماثلة واحتذاء النماذج المقدمة... في العلوم والتقنيات. وهذا ما يجادل بقول بالتجديد الأدبي المندرج))⁽¹⁾.

إن القراءة التي أجزأها برادة عدت (بضم العين) قراءة رائعة⁽²⁾، لأنها قامت بتفسير المنشأ النكري لنظرية مندور النقدية، والكشف عن منابعها. فالكتابات النقدية التي قدمها محمد مندور لا تستجيب لأفكار وآرائه الخاصة، بقدر ما تستجيب لواقع اجتماعي وسياسي وايدولوجي عاشه الناقد، فكانت آراؤه النقدية رؤياه للعالم، آراء تطمح إلى التغيير، لأن الواقع القائم لم يعد يستجيب لطموحاته.

نسوق الآن النموذج التطبيقي الثاني الذي استبعد تحليل التشكيل البنائي⁽³⁾، باعتباره مرحلة أساسية في مرحلة الفهم. إن تجاوز مرحلة الفهم - وهي مرحلة مركزية في المنهج البنوي التكويني - فما ما يبررها، أيضا، في هذه المقاربة. فالنموذج المستهدف في قراءتنا ينسجم مع المنجز النقدي السابق، لكون الباحث داود سلوم يقارب إشكالية نقدية تتصل بالتراث النقدي العربي القديم، خارج الإبداع. وأكد الباحث أنه كلما تعلقت المقاربة بعمل نقدي نلاحظ غيابا تلقائيا لمرحلة الفهم لذا نجد التفسير يحتل الصدارة الأولى.

ويؤكد النموذج التالي أن المقاربة النقدية بمنهج نقدي، لم يصبح استثناء في النقد الأدبي الحديث، ولو أن الكثير من الباحثين والنفاد لا يستحسنون مثل هذه القراءة، لكون المنهج النقدي خص كأداة لقراءة أعمال أدبية فنية، لا أعمال فكرية أو نقدية. ولمعرفة أثر [الأحكام السلطانية في القاعدة النقدية] وجد داود سلوم في سوسيولوجيا الأدب ما يساعده على تحقيق هدفه وهو الكشف عن المكون الباني للنقد العربي القديم. حيث أراد الباحث أن يتأمل كيف استطاعت الحضارة العربية أن تجعل من الشعر العربي الفن الأواحد الذي له القدرة على صياغة المواقف وتعريف الشخصيات وتقديمها إلى المجتمع.))⁽⁴⁾.

إن الإجابة على هذا السؤال اقتضت من الباحث البحث عن تفسير لإيجاد العوامل الخفية التي جعلت من الشعر أن يكتسب هذه القدرة على صياغة المواقف. فما هي الخطوط العريضة لمقاربت الإجرائية؟

(1) محمد خرماتش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9 العدد 3 / 4 فبراير 1991.

122

(2) م.س: 122

(3) لا نقصد باستبعاد التشكيل عن هذه القراءات أنه لا وجد للتشكيل في المقاربات النقدية، إنما نعي بذلك أن دراسة البنية

السطحية للقراءات النقدية لا تستجيب للقراءة الفنية الجمالية

(4) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 47

في الرواية التي حظيت باهتمام الباحثين، ويلي المجال الشعري، وهو الجنس الأدبي الذي لم يحظ بالقراءة
على يد التكوينية عند الباحثين الغربيين، نظرا للصعوبة التي تطرحها قراءة هذا الجنس. ومن الفراءات التي
تتبع تعريب المنهج البنيوي التكويني نصل إلى التقسيم التالي حسب طبيعة الأجناس الأدبية:

القصة / الرواية: وهي الجنس الأدبي الذي نال حصة الأسد عند أغلب الباحثين في المدونة
نقدية، باعتبار أن الرواية بوصفها عملا إبداعيا تسهل قراءتها ومقارنتها في ضوء هذا المنهج. ويمثل هذا
بال سبعة باحثين وهم: محمد براءة، يميني العيد، محمد عزام، مدحت الجيار، سلمان كاصد، رفيق رضا
ياداري.

الشعر: يأتي جنس الشعر في المرتبة الثانية بعد القصة والرواية، ويمثل هذا الصنف أربعة باحثين في
دونة النقدية العربية المعاصرة، من مجموع اثنا عشر باحثا، وهم: الطاهر قبيب، محمد بنيس، ونخار حيار،
مدحت الجيار.

المسرح: وهو من الفنون الأدبية التي لم تحظ بالقراءة الواسعة، إلا من قبل باحث واحد فحسب -
ما نعلم - وهي قراءة مدحت الجيار في القسم الثاني من دراست (النص الأدبي من منظور اجتماعي).
ذلك سوف لن نتعرض إلى هذه القراءة باعتبارها لا تشكل ظاهرة قرائية في النقد البنيوي التكويني.

وانطلاقا من هذا التقسيم الذي فرضته قراءتنا للمدونة النقدية العربية التي اعتمدنا عليها، في
ارتباطنا للرؤية في علاقتها بالشكل، حيث قاربنا كل جنس على حدة باعتباره مستوى من مستويات القراءة،
مكن من تقييم القراءات النقدية في إطار كل مستوى. وتبقى الأسئلة التوجيهية العامة التي تفرض نفسها
لحاج على هذه القراءة. ما طبيعة العلاقة بين الرؤية والتشكيل في تصور كل باحث من الباحثين الذين
والمنهج البنيوي التكويني؟ ما هو تقييم العلاقة الناهضة بين الرؤية والتشكيل في إطار الجنس الأدبي
أحد؟ وما طبيعة العلاقة بين الرؤية والتشكيل في إطار العلاقة العامة بين الأجناس الأدبية بشكل عام؟

إذا كان المجال السابق الذي هيمن فيه بعد التفسير لمقاربة الرؤية دون التشكيل، لأنه لم يول عناية
لحليل البنية السطحية بوصفها نتاجا للبنية العميقة، كما رأينا عند كل من م. براءة في دراسته (محمد مندور
نظر النقد العربي)، وداود سلوم في (سوسيولوجيا النقد العربي القديم)، ونخار حيار في بحثه الموسوم
لوجية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني). فإن المجال الثاني (جدلية الرؤية والتشكيل)، كان على
قيض من ذلك، حيث راوح في بين دراسة الرؤية والتشكيل أي بين الفهم والتفسير، وهذا ما تتميز به
قراءة التي تناولها في المجال الثاني، الذي كان ملتزما بالتصور العام للمنهج البنيوي التكويني كما حددته
لدمان.

التقليد في احتكار المدح والمقاب على المدح الذي قيل في مدح تبدل موقف الخلافة م)) (11

لقد كان للمحاكم العربي دور حاسم - عن طريق الناقد - في توجيه الشاعر نحو التعبير عن التي يحبها ويفضلها، والتي يمكن اعتبارها المكون الباني للشعرية العربية. إن هذا التوجيه يستوحي من الملاحظة كانت تستمد روحها ومعانيها من السلطة القائمة، وليس من الموروث الأدبي، وهذا هو سوسيولوجي للمدح. و((يمكن أن نجزم أن موقف السلطة من شعر المدح هذا الموقف الاحتكاري، أحد البواعث لقواعد النقد بعد استقراء هذه النصوص... وهو باب يفسر لنا العلاقة بين السلطة والشاعر وخضوع الناقد شعوريا أولا شعوريا لهذا التيار عند تفنيد الظواهر النقدية أو وضع التوصيات والنصائح للشاعر فيما يخص شعر المدح)) (12).

في هذا السياق كشف داود سلوم عن أحكام نقدية صدرت عن أعلام النقد العربي القديم، الأصمعي، وابن سلام، وهي أحكام لا يفهم مدلولها ونحوها إلا بتفسير مكوناتها. فقد كان موقف الأصمعي من شعر الهجاء مستمد من موقف الإسلام، فانعكس هذا الموقف على الحكم، مما يشير أن الناقد مرتبط بعوامل شتى تحدها خارج مواقفه وآرائه. ومن ذلك ما ذكره داود سلوم من أنه ((سلطة الناقد الفعولة عن الشاعر 'مزرد' بسبب الهجاء في شعره)) (13).

إن الأحكام التي جاء بها الأصمعي، لم تؤسس على نصوص فنية جمالية، بمعنى أن الناقد لم يستند بمقاييسه النقدية من نصوص إبداعية، إنما استوحاها من مجال يوجد خارج المجال الإبداعي (سلطاني، ديني وأخلاقي) أي أنه استوحاها من المكون الباني. ومثل هذه الأحكام التي ثبتت في حقل خارج الحقل الشعري لا تضمن الحكم النقدي الذي ينبغي أن يكون على صلة بالنص الأدبي. وما يشغلنا في هذا الباب هو كيفية تفسير الحكم تفسيرا سوسيولوجيا، حيث ربطه بعوامل اجتماعية كثيرة وهي خارجة عن إطار الحقل الأدبي. على أن الباحث بقي في تفسيره حبيس المنهج السوسيولوجي الذي أعلن عن تبنيه، دون أن يخرج عن منظوره ونصوره العام.

أما المجال الثاني وهو المجال الذي تحادلت فيه الرؤية مع التشكيل ويمثله الباحثون الذين نظروا إلى عملية التشكيل من منظور جدلي، فالتشكيل يولد حاملا لرؤيته، والرؤية نفسها تتج التشكيل الذي يمثل معها. وهو المجال الذي يمثل أخلب النقاد الذين تبنا البنية التكوينية منهجا نقديا، فقاربوا أجتاسا أدبيات كثيرة. وكشفت القراءة الحايطة للمقاربات النقدية العربية، أن المجال السردية، احتل الصدارة الأولى بما

(11) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 51

(12) م. من: 52 - 53

(13) سبقت الإشارة إليه

(13) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 52 - 53

اعلن الباحث أنه ((أصبح من واجبات سوسيلوجيا الأدب في العصر الحديث دراسة النص من حيث علاقته بالقيم السائدة، وأصبح الربط بين لغة النص وهذه القيم من اهتمامات الناقد المهتم بهذا النوع من البحث، وقد أسمى هذا النوع من الدراسات بمحتوى الشكل))⁽¹⁾. وسوف نتخذ من هذا التصريح المطلق الذي يساعدها على أن نقرأ في ضوءه هذه المقاربة، التي لم يتمكن الباحث من تفسير كثير من مفاهيمها، وخاصة ما نعلق بمفهوم سوسيلوجيا الأدب الذي يطلق عليه ((سوسيلوجيا النقد بمعنى تقنين السلطة للمقياس النقدي))⁽²⁾. ويبدو أن مفهوم سوسيلوجيا النقد في حاجة إلى كثير من البيان والتفسير. فهل جاء المفهوم رديفاً لمفهوم سوسيلوجيا الأدب؟

لتفسير ذلك، قام الباحث بعرض الأسباب والعوامل التي توجب ((تدخل السلطة في الإبداع))⁽³⁾ بشكل عام، ((وكان الممدوح في عين الجمهور حريصاً على أن تكون صورته المرسومة في النص الأدبي على أبيض ما تكون، ولذلك فإن ملاحظات الممدوح وعلى مرور الزمن كونت قواعد نقدية لم يشأ النقاد أن يخطئوها حين كتبوا آثارهم النقدية))⁽⁴⁾. وقد أبان داود سلوم عن إفادته من نظرية ألبشطلت Gestalt الألمانية التي تقول بتعدد أسباب الظاهرة الأدبية في تفسير اللوغس التكويني للأحكام النقدية، والذي يرجعه إلى دور الأيديولوجية المكون للنظرية النقدية وأن ظهورها لن يكون محصوراً بطبيعتها الخاصة بها بل كان متعلقاً أيضاً بما حولها من ظواهر وعوامل مساعدة))⁽⁵⁾.

نستفيد مما سبق أن مقاربة الباحث لم تأخذ المسار الطبيعي الذي رسمته سوسيلوجيا الأدب، بمعنى أن تحليل الظاهرة النقدية لم تحو قطب التفسير، أي البحث عن المكون الباني للحكم النقدي العربي - أثر السلطة في القاعدة النقدية - الذي حصره في الأحكام السلطانية، دون أن يهتم بتحليل الشكل التعبيري.

الواقع أن الأخبار التي ساقها الباحث داود سلوم يكتنفها غموض كبير، فلم ندر السبب الذي أثار غضب عبد الملك - مثلاً - وأورد الباحث قصة مماثلة أشار فيها لموجدة المنصور. والشاهد في القصتين أن غضب كل من عبد الملك والمنصور مرده إلى أن عبد الملك استأثر المذحة التي قالها جرير في الحجاج، أرادها عبد الملك لنفسه. ولما المروءة التي قالها أبو دلامة⁽⁶⁾ في السفاح استأثرها المنصور لنفسه أيضاً، ((ويستمر هذا

(1) داود سلوم، سوسيلوجيا النقد العربي القديم: 46

(2) م. من: 46

(3) م. من: 46

(4) م. من: 46

(5) م. من: 48

(6) هو زند بن الجون، كوفي أسود، من مالي بني أسد، وهو من غصن من الدولتين الأموية والعباسية وأحد شعراء الدعوة

الجمالي في التعبير، الذي يسمح بإقامة التماثل بين البنيات. ((فروية مندور، ومحاولة تحديد عناصر ومفاهيمها (يكشف) مسلتين في تفكيره، تقوم أولاها على الانتفاع بإقامة التطور برغم الضعف الذي يمتدح الماضي والحاضر. وتقوم الثانية على المماثلة واحتذاء النماذج المقدمة... في العلوم والتقنيات. وهذا ما يجادل بقول بالتجديد الأدبي المندرج))⁽¹⁾.

إن القراءة التي أجزأها برادة عدت (بضم العين) قراءة رائعة⁽²⁾، لأنها قامت بتفسير المنشأ النكري لنظرية مندور النقدية، والكشف عن منابعها. فالكتابات النقدية التي قدمها محمد مندور لا تستجيب لأفكار وآرائه الخاصة، بقدر ما تستجيب لواقع اجتماعي وسياسي وايدولوجي عاشه الناقد، فكانت آراؤه النقدية رؤياه للعالم، آراء تطمح إلى التغيير، لأن الواقع القائم لم يعد يستجيب لطموحاته.

نسوق الآن النموذج التطبيقي الثاني الذي استبعد تحليل التشكيل البنائي⁽³⁾، باعتباره مرحلة أساسية في مرحلة الفهم. إن تجاوز مرحلة الفهم - وهي مرحلة مركزية في المنهج البنوي التكويني - فما ما يبررها، أيضا، في هذه المقاربة. فالنموذج المستهدف في قراءتنا ينسجم مع المنجز النقدي السابق، لكون الباحث داود سلوم يقارب إشكالية نقدية تتصل بالتراث النقدي العربي القديم، خارج الإبداع. وأكد الباحث أنه كلما تعلقت المقاربة بعمل نقدي نلاحظ غيابا تلقائيا لمرحلة الفهم لذا نجد التفسير يحتل الصدارة الأولى.

ويؤكد النموذج التالي أن المقاربة النقدية بمنهج نقدي، لم يصبح استثناء في النقد الأدبي الحديث، ولو أن الكثير من الباحثين والنفاد لا يستحسنون مثل هذه القراءة، لكون المنهج النقدي خص كأداة لقراءة أعمال أدبية فنية، لا أعمال فكرية أو نقدية. ولمعرفة أثر [الأحكام السلطانية في القاعدة النقدية] وجد داود سلوم في سوسيولوجيا الأدب ما يساعده على تحقيق هدفه وهو الكشف عن المكون الباني للنقد العربي القديم. حيث أراد الباحث أن يتأمل كيف استطاعت الحضارة العربية أن تجعل من الشعر العربي الفني الأوحد الذي له القدرة على صياغة المواقف وتعريف الشخصيات وتقديمها إلى المجتمع.))⁽⁴⁾.

إن الإجابة على هذا السؤال اقتضت من الباحث البحث عن تفسير لإيجاد العوامل الخفية التي جعلت من الشعر أن يكتسب هذه القدرة على صياغة المواقف. فما هي الخطوط العريضة لمقاربت الإجرائية؟

(1) محمد خرماتش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9 العدد 3 / 4 فبراير 1991.

122

(2) م.س: 122

(3) لا نقصد باستبعاد التشكيل عن هذه القراءات أنه لا وجد للتشكيل في المقاربات النقدية، إنما نعي بذلك أن دراسة البنية

السطحية للقراءات النقدية لا تستجيب للقراءة الفنية الجمالية

(4) داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم: 47

ومن بنية المكان إلى بنية الشخصيات، وبالتحديد الحوار الذي جاء على لسانها بين الباحث م. ورواية أن الحيز الذي يشغله الحوار عن بقية العناصر كبير، مما يطبع الرواية بمحاورة وهي [الحوارية]. ويرى م. برادة أن الفعل الروائي في (ثرثرة فوق النيل) يقارب الرواية ((من البناء الحوارية الأساسية الذي يتركه الناقد م. باختين من خلال روايات دوستوفسكي))⁽¹⁾. مما يؤكد دفع الروائي [الحوار] إلى أقصى هذه، كون الفعل ظل غائبا، لا دلالة له، وقد نوزع على عورين متضادين العبيبة وإرادة الحياة. ويكشف الباحث في هذا الحوار عن عنصر آخر وهو مزدوج (الضحك والسخرية). ((والسخرية تفيد برؤيتها المزدوجة في أن تشير إلى الشيء كمثل أعلى، وإلى شرط تحققه في شكله الممكن، فتكون مسعفة على أن تحقق للرواية نوعا من التعالي الذي يسبق الموضوعية على تبينها))⁽²⁾.

ومما تجدر الإشارة إليها أن م. برادة حاول أي يقيم علاقة بين الرؤية والتشكيل، فالتشكيل بالنسبة للباحث ليس ديكورا، إنما عنصر يعمل على تثبيت الرؤية وتأكيدا ورسم معالمها. فالتحام عناصر البنية داخل الرواية (ثرثرة فوق النيل) هو نتيجة طبيعة لرؤية العالم التي جسدتها العناصر التركيبية، وهي رؤية تساوية ثنائية تحاول القبض على سر انطفاء ذلك ألباتوس⁽³⁾ الملهب لحماس الإنسان المغربي بوهم السعادة والتغيير والتواصل مع الآخرين))⁽³⁾.

وثمة ملاحظة أساسية وهي أن الباحث جعل دراسته للتشكيل قاعدة أساسية للكشف عن الوعي القائم للروائي تحجب محفوظ، ووعي يكشف عن الكبت والقمع والتشويه⁽⁴⁾ والنأزم، دون أن يقوم بتحديد طبيعة الرؤية بوضوح باعتبارها وعيا ممكنا، وترك الأمر للقارئ ليشركه في صياغة رؤية الروائي للعالم. ((إن اختيار رؤية من بين رؤيات ممكنة، يستدعي ربط ثرثرة فوق النيل بمجتمع مصر خلال نفس الحقبة،

(1) الرواية العربية واقع وأفاق، تأليف جماعي: 135

(2) م. من: 137

(3) مصطلح بلاغي قديم يعني الدلالة التي تقوى على التأثير على روح المتلقي أو السمعين واستخدام المصطلح كعارضة مصطلح آخر وهو الإيتوس

(4) الرواية العربية واقع وأفاق، تأليف جماعي: 137

(5) التشويه Chosification: من المقولات التي توسع فيهل غولدمان، وقد اهتم بهذا الموضوع خاصة في كتابه أبحاث جدلية، كما أنه عالجها في كتابه لوكاتش وهابدرغ. ويلاحظ أن معنى المصطلح ذاته، يختلف كثيرا من لوكاتش إلى هايدغر. فإن التشويه عند لوكاتش مرتبط بالنظام السلمي في الرأسمالية، بينما عند هايدغر في حيز المفهوم الفلسفي البحت دون التعرض لتأثير الاقتصاد الرأسمالي في تكوينه. أما غولدمان فقد تجاوز البعد الاقتصادي ليصل إلى الثقافة الداخلية المتولدة لدى الطبقات الثورية. وأصبحت المقولة عند أساسية لفهم وشرح الأعمال الأدبية التي ظهرت في مجتمع التشويه، لا سيما في الرواية منها.

حددنا منطلق الدراسة التطبيقية مع م. برادة في قراءته (الرواية للعالم في ثلاثة نماذج روائية) ⁽¹⁾

هي قراءته للرواية والتشكيل في الروايات التي قاربها ⁽²⁾. (2) وأول ما تلفت الانتباه في مقاربة (ثرثرة فوق النيل)

(النيل) أن الباحث حدد مفهومه للمصطلح الإجرائي [الرواية للعالم] ليتبين به - فيما بعد - على عمق

العلاقات بين الروايات الثلاث المستهدفة في هذه المقاربة، ((وبين الروايات العالم المتواجدة في المجتمعات

العربية خلال الحقبة نفسها)) ⁽³⁾. (3) وثاني أمر يشدنا في هذه الدراسة هو محاربة [الموازنة والتجاوز] التي

قام بها الباحث على مستوى المنهج (البنيوية التكوينية)، حيث ولف مفاهيم أخرى، اتخذها أدوات إجرائية

لتطعيم منهجه، والتي استخلصها من ((شاعرية الخطاب الروائي)) ⁽⁴⁾.

صرح الباحث محمد برادة أنه لا يعطي الأولوية للدلالة على التحليل الألسني ((لافتراضات

وجود دلالة اجتماعية - أيديولوجية في كل إنتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية)) ⁽⁵⁾

غير أن هذا التصريح ليس تبريراً للتخلص من الإشارة إلى دلالة الرواية، فقد وقف الباحث عند البنية

السطحية لرواية (ثرثرة فوق النيل) ليتناول خصوصيتها، حيث ركز على عنصرين ثابتين من عناصر الرواية

وهما المكان والشخصيات بما فيها الحوار باعتبارها بنى أساسية في الرواية. ف- [العوامة] (المكان الرئيسي

في الرواية)، فضاء مركزي له صلة وطيدة بين مختلف عناصر الرواية من (شخصيات وحوارات ودلالات

وسرد ووصف). ((غير أن أمعة العوامة، كتبة أساسية، راجعة إلى الدلالات الاجتماعية التي تثيرها في

النفس باعتبارها بيتاً... يوحى بالخلوة والمتعة وبالهرب من اليومي المبتذل أو بما يناقض المحرمات)) ⁽⁶⁾. ومن

هنا فإن (العوامة) ليست مجرد فضاء مكاني في الرواية، إنما هي [شكل] مرتبط بمضمون، يشير إلى رؤية

للعالم.

إن (العوامة) المكان ((صورة للاوعي في حالته المتوحشة الرافضة للقيود والتقاليد ومواضعات

الأخلاق والفعل)) ⁽⁷⁾. وفي مقابل (العوامة)، يشير الباحث إلى (الحجرة القائعة)، وهي نقيض الفضاء

الأول. ف- (الحجرة القائعة) كتشكيل في الرواية هي مرادف للكبت والقمع والتشيء، فالفضاء المكاني في

هذا العمل الروائي له دلالة وروية، [الانطلاق = الكبت].

(1) انظر، الرواية العربية واقع وآفاق، تأليف جماعي

(2) قارب الباحث في دراسته ثلاث روايات هي: ثرثرة فوق النيل، لتحيب عفوطة الزمن الموحش، لتجيدراً لجما

أغسطس لصنع اقد إبراهيم. قد كانت قراءتنا للمقاربة التي ألمحها محمد برادة حول ثرثرة فوق النيل

(3) م. من: 130

(4) م. من: 130

(5) م. من: 130

(6) م. من: 134

(7) م. من: 134

المكابدة ومأساة. ((فالسجن يمثل المعاناة الذاتية للراوي، وهي مكابدة جسدية ونفسية. أما الخارج من المعاناة لكبرى التي كان يعيشها المجتمع تحت السيطرة الاستعمارية))⁽¹⁾.

ولا حظ الباحث في تحليله عنصر الشخصية (الراوي) في الامتداد الداخلي (سيرة الراوي في السجن)، أن كاتب الرواية ركز على صفة ((رباطة الجأش التي كان يتحلى بها الراوي خلال... الاعتقال... ينحني عند الخروج من السجن))⁽²⁾. ومن هذه الصفة، ((فإن المأساة عند الراوي، وأسام أعصابه المأدبة، تتحول إلى ملهاة حقيقية، أو إلى رحلة مسلية طويلة))⁽³⁾. وتناول الباحث من جهة أخرى التشكيل البنائي لمراحل الزمن السردية للرواية، فقلب المعادلة الطبيعية إلى معادلة أخرى يخلقها الكاتب... فد السجن / الحزن يتحول إلى السجن / الفرح. وطبيعي أن تتحول المعادلة المقابلة: الحرية / السعادة إلى الحرية / الشقاء بالنسبة للراوي))⁽⁴⁾.

يستفاد من قراءة مقارنة الباحث ل. حيد أنه أفاد تحليله بمقاربات جوارية منها البنيوية الشكلية التي ساعدته على تفكيك بعض العناصر منها (ضمير الجماعة للمتكلمين)، فعين يقف عند العنصر (كنا)، يقول الباحث ((هذا الضمير الذي يفتح الساحة السردية بعد أن لم يكن هناك سوى ضمير الجماعة الغائب... ويتكرر ضمير الجماعة للمتكلمين مرتين لينحول السرد تحولاً حاسماً... (و) سبب هذا التحول من الغياب إلى الحضور وارجع إلى إرادة إفساح الراوي على نفسه))...⁽⁵⁾.

إن المستقرئ لهذه المقاربة يتخيل له أنه في كثير من المواقف أمام قراءتين مختلفتين قراءة بنيوية شكلية، وأخرى اجتماعية جدلية، مما يؤكد أن الباحث لم يتخلص من هيمنة تأثير هذه المناهج النقية والياقية، فكانت قراءته ((أميل إلى التقويم الأيديولوجي من البحث التكويني))⁽⁶⁾. علاوة على الاستطراد الذي تخلل مرحلة الفهم التي أدخل فيها القصص العرضية⁽⁷⁾.

فوج الباحث قراءته للتشكيل البنائي لرواية (سبعة أبواب) بمناقشة سوسبولوجية للعلاقة التي تم لحديدها في نهاية التحليل: س [(ك) أ، ب، ج] في⁽⁸⁾، واعتبر الحمداني حيداً أن العلاقة السابقة هي المحددة

(1) الحمداني حيد، الرواية المغربية ودولة الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 112

(2) م. س: 115

(3) م. س: 118

(4) م. س: 118

(5) م. س: 119

(6) محمد خوماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية المغربية، مجلة قصود، المجلد 9، ع، 4 / 3، فبراير، 1991: 130

(7) راجع، ل. حيد، م. س: 113 / 114

(8) م. س: 124 / 125

وفي دراسته للمكان تناول العناصر البنائية التالية وهي تتماثل مع النماذج البنائية السابقة لبنية

الزمن التي أشرنا إليها:

- رحابة الفضاء الروائي.
- محدودية الفضاء الروائي.
- المكان بؤرة الرواية / - كثافة الفضاء الروائي.

وقابل هذه الرؤية بروية أخرى مماثلة من خلال مكون الشخصية الروائية.

تكشف المتابعة الحثيثة لهذه الدراسة عن منهجية دقيقة في تعامل الباحث مع الرؤية في علاقتها مع الشكل التعبيري. وقد دفعه اهتمامه بموضوع البحث عن هذه العلاقة، إلى قراءة الرواية اللبنانية التي تجسد واقع الحرب الأهلية، حيث أبان عنها وفق خطة إجرائية تمثلت في مساواة العناصر الثابتة للرواية، والتي حددها في (الزمن، والمكان، والشخصية)، حيث خصص فصلا مستقلا لكل عنصر من هذه العناصر ((بوصفها عناصر ثابتة و أساسية في بنية كل عمل روائي، تنبغي دراستها أولا في تزامنها، ليس للكشف عن طرق انتظامها وحسب، لكن لاستخراج دلالات هذا الانتظام بما أنها الدلالات التي تحكممت بالنصوص الروائية وسيرتها من جهة، ونهضت عليها البنى الذهنية للكتاب من جهة ثانية، الأمر الذي يتيح إمكانية رصد ارتباط الدلالات المشار إليها بمرجعها الاجتماعي))⁽¹⁾.

تتميز مقارنة رفيق صيداوي عن المقاربتين السالفتين بوضوح الخطة المنهجية على مستوى ألفهم، حيث يلاحظ الباحث رصد الخاص (العنصر) ((بوصفه عنصرا في بنية المجتمع، ورؤية الاجتماعي في الخاص))⁽²⁾. ولتحديد الرؤية أفاد الباحث من آلية التناظر التي نهضت بين البنى الأدبية والبنى الذهنية للكتاب (بضم الكاف و تضعيف التاء). ويمكن توضيح هذه المسألة في ثلاثة مستويات:

أ- عنصر الزمن - انفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية:

تحت هذا العنوان تناول الباحث مجموعة من الروايات لكتاب لبنانيين الذين تميزت أعمالهم بانفتاح الزمن على الذاكرة التاريخية، ومنها رواية (كوابيس بيروت) لـ غادة السمان. وأول ما يلفت الانتباه في قراءة الباحث لتشكيل الرواية، تركيزه على العنصر المهيمن (تكسير الزمن)، حيث رصد طريقة تكسيده وقرنيه، وبين أن المشهد الروائي ينقلنا إلى ماض يمكن قراءته في المشهد عينه. فتتوسع مضامين (الكوابيس) أدت إلى تنوع حركة السرد، فتساوى زمن النص مع زمن الوقائع مما يعطي الانطباع بتطابق الزمن. ولاحظ الباحث أن غادة السمان كاتبة الرواية وظفت كل التقنيات لتوليد الدلالات (الإيقاع من خلال التكرار) (تقنية الكولاج، المقارنة بين زمنين، تداخل الزمنيين). إن هذه التقنيات - كما بين الباحث - أوامات إلى

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 46

(2) م. ص: 46

لـ ((موقف الكاتب من الواقع الاجتماعي المغربي لتلك الفترة المتحدث عنها))⁽¹⁾ . معنى هذا أن البنية الدالة المحددة للزمرة هي المرجع الأساس في تحديد رؤية الروائي عبد الكريم غلاب. وتبين من التحليل الباحث كان قد تعجل في إقامة العلاقة بين المباشرة السوسولوجية التي وردت في المدخل، وبين الرؤية وكأن هدفه هو إثبات صحة طرحه وفرضيته، وفي هذا تعسف ومزايدة في تحديد الرؤية ودراستها. فالمكون الباني للبنية العميقة الدالة للرواية المغربية هو، في تصور الباحث، ما حدد ملفاً في المدخل السوسولوجي. إن العلاقة بين الرؤية والتشكيل البنائي كما حددها الحمداني جيد، هيمن عليها المنظور الاجتماعي، يسيرها مفهوم الانعكاس الآلي الذي لم يتخلص من تأثيره عليه، وهذا يتبين من النتيجة التي توصل إليها حينما قال: ((لاستطيع أن أجعل تلك البنية الدالة التي حددها بالرموز مرجعاً أساسياً تعتمد عليه في تحديد رؤية (غلاب) للواقع الاجتماعي... وأن تقارن هذه الرؤية بما حددها في المدخل السوسولوجي الذي تضمنه المدخل العام))⁽²⁾.

يستفاد أن الباحث لم يحدد رؤية المبدع لعالم انطلاقاً من التماثل البنائي الذي يعطي استقلالية كبيرة للبنية الدالة، إنما اعتمد على المقارنة بين الرؤية، وبين ما حدد في المدخل السوسولوجي، فهذا قيد للتشكيل بما هو محدد سلفاً. وفيما يتعلق بطبيعة الرؤية، فإن الباحث لم يتمكن من وصفها بدقة، فهي مجرد رؤية للواقع وكفى.

في سياق هذا التحليل نسوق مثالا تطبيقيا للباحث اللبناني رفيق رضا صيداوي⁽³⁾ للكشف عن مستوى آخر من العلاقة بين الرؤية والتشكيل. وما نجد الإشارة إليه أن الباحث اللبناني اعتمد منهجية تميزت بصرامتها ووضوح خطتها الإجرائية، ففي هذه القراءة قارب الباحث بين التشكيل البنائي للروايات التي استهدفها بين رؤى مبدعيها. فما طبيعة العلاقة التي أقامها الباحث بين الرؤية والتشكيل البنائي؟

قارب الباحث قراءة رؤية الرواية اللبنانية إلى الحرب (1975-1995) من خلال ثلاثة عناصر بنائية وهي: [الزمن، المكان، والشخصية]. فابتدأ بالزمن بوصفه بنية سطحية مستقلة من خلال ثلاثة نماذج بنائية وهي:

- انفتاح النصوص على الذاكرة التاريخية.
- المكان كإطار رئيسي لتقاطع الزمن.
- تكسير السرد بما يوحي ظاهراً بتشكيله.

(1) راجع، ل. جيد، م. من: 125

(2) م. من: 125

(3) راجع، رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية

ومجملتها وما يحيط بها من أحداث ووقائ)⁽¹¹⁾ بين الباحث أن الرواية حققت قيمتها ((بخلقها
روايتها والا على حدة التأثيرات السلبية للمكان على الأشخاص لكونه فضاء حرب))⁽¹²⁾. ولاحظ
أن كتابة الرواية عادة السمان استحضرت الأمكنة الأثرية، والطبيعية، التي عبرت ((عن نواصل
الرواية مع ماضي جبل... وعن الأمل من جهة ثانية، بتجاوز الواقع المرير))⁽¹³⁾. وهكذا يتواصل
تحليل التشكيل الفصائي ليكشف الباحث من خلال على المكون البائي وهو أن تقابل الأمكنة دال على
الهمة الطبقية للحرب، وعلى تفاؤل كتابة الرواية بتجاوز الواقع المرير، هذه الرؤية التفاضلية عبر عنها
التشكيل البائي للفضاء الروائي، الذي انسجم مع انفتاح الذاكرة الروائية على التاريخ كما رأينا.

ج- منصر الشخصية - البطل الإيجابي - الإشكالي - الإيجابي

ثاني دراسة هذا العنصر انسجاماً مع العنصرين السابقين، فانفتاح النص الروائي على الذاكرة
التاريخية، ومع رحابة الفضاء الروائي (المكان) كما بينا، أوصل الباحث أن التشكيل البائي للزمن والمكان
هنا عن رؤية تفاؤلية. فهل كان تشكيل الشخصية في رواية (كوبيس بيروت) يعبر عن نفس الرؤية؟
كشف الباحث في هذه المقاربة أن بطل الرواية شخصية إيجابية، مسالة علمانية متمسكة
بأرضها⁽¹⁴⁾، فهي من هذه الناحية شخصية إيجابية، غير أن أحداث الحرب تؤثر في تحويل
الشخصية الإيجابية ((إلى شخصية إشكالية عاجزة عن تحقيق أحلامها))⁽¹⁵⁾. لكن الشعور بالمعجز
والخوف ((أدى - مرة أخرى - إلى لحظ انتصار الشخصية الإيجابية الراوية على الشخصية
الإشكالية))⁽¹⁶⁾.

أناد هذا التحليل في دراسة بناء الشخصية الرواية (كوبيس بيروت) إلى تمثل رؤية الكاتبة عادة
السمان. فالتحول في الشخصية هو تحول في الرؤية، وما دام التحول كان من الإيجابي، إلى الإشكالي، ثم إلى
الإيجابي من جديد، فتناول رؤية الكاتبة يقابله تفاؤل مماثل في العنصرين السابقين (الزمان والمكان) ((على
الرغم من كل المصاعب التي واجهتها.... فبدت تحولات الرواية مجرد وسيلة فنية غابتها تجسيد رؤية النص

(11) وفيغ رضا صيداري، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 177

(12) م. س: 177

(13) م. س: 178

(14) م. س: 178

(15) م. س: 276

(16) م. س: 276

الافتتاح النص الروائي على الذاكرة التاريخية، فما هي النتيجة التي توصل إليها الباحث من تحليل النص في هذه الرواية؟

أوصل التحليل الفني لبنية الزمن الباحث، أن عنصر (الزمن) يعمل رؤية متزاوية في زمن معقول، ولم تنف الروائية عند تصوير مأسى الحرب، بل شحتة بمضمون بصور الحرب على أنها حشة -هبة، وإن كان يدينها، ولا يتوقف عن الإيحاء من جهة ثانية، بإمكانه النهوض وبناء قيم جديدة في زمن معقول (زمن الحرب) ⁽¹⁾ ما يمكن الإشارة إليه هو أن الباحث استطاع أن يؤسس هذا العلاقة المحسنة بين الرؤية والتشكيل بواسطة آلية التماثل بين البنى الذهنية للكتابة وبين بنى الواقع المر الذي استطاعت تنصير عليه رؤيتها المتزاوية

ب- عنصر المكان - رحابة الفضاء الروائي:

وبانتقالنا إلى قراءة مستوى المكان سبتين لنا أن الباحث رفيق صيداوي قد توصل إلى نفس الرؤية التي توصل إليها في العنصر السابق (الزمن) فالمكان بوصفه عنصرا ثابتا في العمل الإبداعي، ليس عنصر اعتباري، إنه يعبر عن نوايا المبدع، لذا فإن تحديد أبعاده أضحت أمرا هاما لتشمل العمل الروائي ورؤيته. ولتحديد علاقة المكان بالرؤية كشف الباحث عن مقارنته المتمثلة أساسا في ((تحديد خصائص المكان لكل نموذج، ثم تحديد بنية المكان واستخلاص الدلالات السوسولوجية ومقاربة هذه الدلالات)) ⁽²⁾ وإذا كان الزمن في رواية (كوايس بيروت) - لغة السمان قد انفتح على الذاكرة التاريخية، فإن هذا الانفتاح يصبح رديفا لرحابة الفضاء الروائي. فالرواية ((تستند إلى تقنيات وأساليب مختلفة من شأنها توسيع الفضاء الروائي)) ⁽³⁾ فانفتاح الزمن هو توسيع للفضاء الروائي. وإن تحديد التشكيل البنائي للمكان في (كوايس بيروت) واشتمل في شقة الكتابة/ الراوية الواقعة في الطابق الثالث من مبنى مقابل لفندق أهوليداي ⁽⁴⁾ تعبير عن مأساة، لأنه ((يقع في منتصف الطريق... بين المتقاتلين)) ⁽⁵⁾. فالتشكيل المكاني - هنا - له دور أساسي في الكشف عن الرؤية. وميزة المكان الرئيسي في الرواية ((يقوم بتقديم الأمكنة التي نلها مباشرة)) ⁽⁶⁾ فكان التجانس بين كافة الأمكنة في الرواية. وتلونت بالمكان الرئيسي (الشقة السوداء)، بل إن الرواية كلها - كما بين الباحث - ((تحولت... إلى مكان نفسي مصور (يفتح السواو) من خلال خلجات

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 106

(2) م. من: 175

(3) م. من: 176

(4) م. من: 177

(5) م. من: 177

(6) م. من: 177

تتصى الباحث تجميعات البنية السطحية للمتن، التي تشمل المستويات التالية (الزمن، المكان، مستويات النص، وبلاغة الغموض). وقد قارب الباحث هذه المستويات مقاربة بنوية شكلية، أي أنه انطلق من العلوم (البنية السطحية) للبحث عن المجهول (الرؤية أو البنية العميقة)، فتناول البنية اللغوية بمعزل عن البنية العميقة. فكان قد بدأ ببنية الزمن في المتن الشعري المغربي، حيث حددها في قوانين البيت والقافية والبحور الشعرية. فقوانين البيت وهي ثلاثة، تعكس المراحل التي مر بها المتن الشعري، فالأول يعمل على ((احترام الوقفة الدلالية والعروضية))⁽¹⁾ مما يؤكد على وفاء الشعراء للاتجاه السائد. والقانون الثاني يدل على الانفلات من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية. أما الثالث - كما بين الباحث - ((بتجاوز القانونين السابقين عندما يعمد الشاعر إلى تحطيم الوقفة الدلالية والعروضية والنظمية أيضا))⁽²⁾. يستخلص الباحث من هذا القانون أن الشعراء المعاصرين في المغرب أوفياء ومخلصون للتراث، وهذا أحد مظاهر الإشكالية.

وذهب الباحث أن القوانين التي تحكم البيت الشعري، لا تختلف عن قوانين القافية، ((لأن مستويات الوعي التي حطمت بنية البيت هي نفسها التي واجهت القافية وأعادت ترتيبها وفق قوانين ثلاثة... وخضوع الشاعر المغربي المعاصر لهذه القوانين، يمثل جانباً ثانياً من جوانب إشكالية المتن (الدروس)).⁽³⁾ فالقانون الأول يعتمد على وحدة القافية والروي في مجموع وأغلب أبيات النص⁽⁴⁾، والثاني على المرواحة والمتابعة، وتحطيم وحدة الروي⁽⁵⁾، الثالث بتجاوز القانونين السابقين.

ويتماثل مع القانون السابق ألفافية قانون آخر وهو قانون الأوزان فتناول بنية الإيقاع في المتن، في مستويات ثلاثة وهي قوانين التفعلة، وقوانين البحور الشعرية، ثم المواقف المتباينة من التفعلة. وتأتي بنية المكان كمستوى ثاني للقراءة، التي كشفت أن نصوص المتن الشعري المعاصر في المغرب يجمعها قانونان تشكلا لبنية المكان، الأول يتمثل في لعبة الأبيض والأسود، وهو انعكاس للصراع بين الداخلي والخارجي. ويكشف الباحث في بنية المكان عن مستويات اللون داخل النص التي يُلخصها في ثلاثة وهي: الطبع بالأبيض، والطبع بالأبيض والأسود، والطبع بالأبيض والأسود. فالطبع بالأبيض يدل على أن النصوص ليست جيدة، والطبع بالأسود يدل على تشريف النص، أما المزج فيوحي بالرغبة في تجسيد التناقض الذي يعكسه النص⁽⁶⁾.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية: 53

(2) م. م: 66

(3) م. م: 66

(4) م. م: 67

(5) م. م: 73

(6) 103

للحرب بصفتها رؤية ملقبة⁽¹⁾، إلا أن رؤية النفاول كانت هي الرؤية المهيمنة، ((لأن إيمانها)) (الكاتب بدور الثقافة في التغيير)) كان كبيراً.

اتضح من القراءة السابقة أن الباحثين الثلاثة ينطلقون من اعتبار النص الروائي بناءً مستقلاً ينبغي أن يتم التعامل معه على أنه بنية دالة، أي التعامل مع تشكيله البنائي الممثل في عناصره الثابتة (الزمن، المكان - الشخصية - السرد الحوار... الخ). إن البناء التشكيلي للنصوص الروائية يعد المعبر الأساسي الموصل إلى اكتشاف الرؤية للعالم المستقرة وراء هذا البناء، حيث أضحت الرؤية مرتبطة بالشكل ارتباطاً عضوياً، ويمكن التحليل الحامث للمسطح من إقامة تناسب والانجام بين المضمون وبين الشكل.

إن تناول الباحثين لنصوص روائية كثيرة - لحمداني على الخصوص - أمر لم يمكنهم من القيام بقراءة تحليلية دقيقة للتشكيل البنائي، مما نتج عن ذلك وجود اختلافات واختلافات بين القراءات التي قاربوها. كما أن التفاوت بين القراءات على مستوى الرؤية للعالم والتشكيل البنائي اتخذت أخطاءً اختلقت باختلاف قراءة كل باحث في البحث عن اللوغوس التكويني. وكادت مقارنة حمداني أن تجرد عن مسارها المنهجي، لأن تقويمها كان أقرب إلى التفسير الأيديولوجي منه إلى التفسير التكويني بسبب هيمنة تصور مفهوم الانعكاس الآلي على العلاقة بين الرؤية والتشكيل.

تعد قراءة رفيق رضا صيداوي من القراءات الأشد صرامة ودقة لتركيز الباحث على العلاقة بين تشد الرؤية بالتشكيل البنائي وفق خطة منهجية تركز على ربط كل عنصر بنائي ثابت في الرواية دون أن يحد من مفهوم التكوين، وباعتماده على آلية الناظر بين البنية الجزئية والبنية الذهنية للكاتب لتحديد رؤيتها التي كانت ماثلة في التشكيل البنائي للعمل الإبداعي في شموليته البنائية.

ومن المجال الذي قارب النصوص السردية بوصفها أقرب الأجناس الأدبية مرونة للمنهج التكويني، ينتقل إلى المجال الذي قارب النصوص الشعرية، وتحليل هذه الجزئية ستعتمد على ثلاثة نماذج تطبيقية تختلف فيما بينها في الطرح والتناول. المثال الأول: ستخصصه لدراسة الباحث محمد بنيس⁽²⁾ فما هي مقارنة الباحث للبحث عن البنية العميقة الدالة من خلال التشكيل البنائي للمتن الشعري المغربي الذي خصه لفئة متجانسة من الشعراء؟ منذ الوهلة الأولى اتجه بنيس نحو قراءة التشكيل البنائي للمتن الشعري، حيث ركز على قراءة البنية السطحية قبل أن ينتقل إلى قراءة البنية العميقة. وتبين من التحليل، أن قراءة التشكيل كانت أقرب إلى الدراسة اللغوية الشكلية، إذ قام الباحث بعزل المتن وإغلاقه على نفسه، وهو نفس وجه هذه الملاحظة لنقاد البنيويين الشككين لانغلاقهم على أنفسهم.

(1) ديف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 278

(2) راجع، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية

أقول التالي. (وإذا نحن أخذنا الجانب الشكلي لنفعل الأدبي بعين الاعتبار، فستجد أنفسنا أمام عائق الاستقلال الذاتي. هذا الاستقلال الذي يجعلنا نضع مفهوم الانعكاس - أو الفكرة الدائمة عن الشيء الضروري والباشر للبيئة التحتية في إبداع الفكر. موضع سؤال. ويتضح هذا للجانب، الذي من أجله بدون المضمون، في سياق سيرة طويلة ووعقدة على وجه العموم)⁽¹⁾.

ومقارنة هذه القراءة لمستوى الرؤية والتشكيل، مع قراءة التي نخزها في بنس، فإننا نجد هذه الأخيرة لم تستبعد القراءة التحليلية لتشكيل البناي، غير أنها نظرت إلى الرؤية (البنية العميقة) على أنه خلق البنية الدالة (التشكيل). (وهي البنية (التي) تكون من بين الرؤية المتمثلة (...)) وصيها في بؤرة أكثر شمولية واتساعاً⁽²⁾. ومن هنا فإن التشكيل لم يكن حاملاً للرؤية، بل كان خفها، كما يشار في التحليل.

إذن، لم يستند الطاهر ليبب رؤية العالم للزمرة العذرية من قراءة تشكيل البنية الشعرية، واستمدها من دلالة البنية التي قاربها على - مستوى الفهم - من التحليل المقارن ((للصفات الإلهية المستخلصة من الشعر العذري لكي يحيط بدقة أكبر بما عمله من رواسب قب - إسلامية))⁽³⁾. فدلالة البنية الشعرية للكون الشعري العذري، لم يتم توضيحها عن طرق قراءة التشكيل البناي، إنما بإقامة العلاقات بين الكون الديني والكون الشعري. (دون أن تكون النتيجة هي نفسها من الوجهة الدينية.. وذلك دون أن نتكلم عن تشويه إدراك الشاعر للرسالة)⁽⁴⁾.

أما المنجز النقدي الثالث في المدونة النقدية المعاصرة، وهو نموذج متميز في تجربته الشعرية، وإعطاه الإجرائية في تعاملها مع التجربة الشعرية العسوفية. فكيف قارب نخار حوار العلاقة [الرؤيا/ التشكيل]؟

من حيث المفهوم، فقد حدد الباحث مفهومه لمصطلح (التشكيل) لـ ((هو البنية السطحية أو اللسانية أو اللغوية التي تجسد الرؤيا))⁽⁵⁾، أم مفهوم الرؤيا فقد حصره في ((البنية العميقة أو الذهبية أو الأيديولوجية أو المرجعية التي تصور رؤيا الصوفية للعالم))⁽⁶⁾.

(1) الطاهر ليبب، سوسيولوجيا القول العربي، الشعر العذري نموذجاً: 36

(2) محمد خرماس، م. م. ص: 126

(3) الطاهر ليبب، سوسيولوجيا القول العربي، الشعر العذري نموذجاً: 100

(4) م. م. ص: 101

(5) نخار حوار، شعر أبي مدن التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(6) م. م. ص: 24

إن الرؤية عند تم حيار لا تقع خلف البنية السطحية كما رأينا عند نبس، حين عزل الرؤية عن التشكيل، مما أدى به إلى قمع مفهوم التكوين الذي يقتضي علاقة تفاعلية بين الرؤية والتشكيل، وهذا ما قام الباحث حين عطف الرؤية على التشكيل فقال: ((وإن القصد من ألوأ هو العلاقة التفاعلية بين الرؤية والتشكيل، أو بين البنية العميقة التي تجسد سيمانتية الخطاب الشعري الصوفي ومنبعه، وبين البنية اللسانية التي تمثل سيمانية ذلك الخطاب الشعري الصوفي، وبين أن التشكيل وفي بناء للرؤيا، لا يخرج عن سياستها ولا يجد ما دام نصا متصلا بالتجربة الصوفية العملية))⁽¹⁾.

من هذا المنظور ندرك تصور مختار حيار للعلاقة (الرؤية / التشكيل /)، علاقة تحقق مفهوم التكوين وتجسده وتكشف عن المكون الباني، وهذا ما لم تحفقه كثير من المقاربات. وقبل مقارنة العلاقة انتهى الباحث إلى تحديد البنية العميقة للقصيدة الصوفية (الرؤيا)، وهي بنية كما رأها ثابتة وموحدة ((التي تصدر منها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من القصائد نفسها، ثم بين سلوك الصوفية العملي والنظري))⁽²⁾. إذن لا داعي للبحث عن رؤى صوفية أخرى خارج الرؤيا المحددة للأسباب التي ذكرها الباحث، مما يجعل الرؤية الصوفية رؤية لمطية، والتي جسدها في المثلث الدلالي للصوفي، ومن خلال ثلاثة مستويات، وهي المستوى الموضوعاتي، والمستوى الأسلوب، والمستوى المعجمي. ففي المستوى الموضوعاتي بين الباحث مختار حيار أن المثلث الدلالي الصوفي (البنية العميقة) تحكم في الخطاب الشعري الصوفي ببعدين متقابلين (بعد الغياب وبعد الحضور) التشكيلين لهذا الخطاب المتمثل في موضوعاته. ((ومن الملاحظات التي يمكن تسجيلها على تلك الموضوعات جميعا، هي أن بعضها يكاد يختص بعد الغياب (مثل)... الطلل والحين والرحلة، وأن بعضها يختص ببعد الحضور كموضوعة الخمر المادية، والموضوعات الوظيفية... أما موضوعات الغزل... فإنها في الأغلب الأعم تختص بالبعدين معا: الغياب والحضور))⁽³⁾. والشاهد هنا أن مختار حيار استطاع أن يقيم علاقة تفاعلية بين التشكيل الشعري الصوفي (من خلال الموضوعات) وبين منابعه (من خلال رؤياه). وجسد ذلك في كثير من النصوص الشعرية الصوفية التي رسمت البعدين (الغياب والحضور)، ففي قصيدة أبي مدين التلمساني:

ولولا هواكم في الحشا ما تحركنا
إذا لم نلذق معنى شراب الهوى دعنا
ترقصت الأشباح بما جاهل المعنى

بحركنا ذكر الأحاديث منكم
لقل للذي ينهى عن الوجد أهله
إذا اعتزت الأرواح شوقا إلى اللقا

(1) مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(2) م. من: 21

(3) م. من: 58

أما تنظر الطير المغنم يا فتى
يفرج بالفرج ما بفؤاده
يرلص في الأفق شوقا إلى اللقا
كذلك أرواح المحبين يا فتى
أنلزمها بالصبر وهي مشوقة
وعل يستطيع الصبر من شاهد المغنى؟⁽¹⁾

ربط الباحث بين التشكيل البنائي أي بين موضوع الغزل (الحب الإلهي) والروية -يحدهما بعد الغياب، الذي ((يعبر فيه الشاعر عن فكرة فراره عن الخلق شوقا إلى الحق بعد أن عرفه وأحبه قبل السؤال والمبوط، وأغلب شعر أبي مدين على الخصوص... يدور في هذا المجال ويرسم هذا المعنى رسما غالبا ما يكون بشيبه من الحب الإنساني))⁽²⁾.

وقام الباحث بتفكيك معاني ومفردات القصيدة ليصل فيما بعد إلى إقامة تماثل بين موضوع هذه القصيدة وبين المثلث الدلالي الصوفي ليخلص في الأخير أن موضوع الحب الإلهي هو أساس الخطاب الشعري الصوفي، وبزورته الدالة فيه، أما الموضوعات الباقية فما هي إلا أجزاء تتوزع على بعدي الغياب والحضور.

إن قراءة مختار حبار في مستوى علاقة الروية بالتشكيل، تبقى قراءة مقبولة بالمقارنة مع القراءتين السالفتين. فإذا كانت مقارنة محمد بنيس قد جعلت الروية خلف البنية السطحية، وقراءة به الطاهريين استبعدت تحليل التشكيل البنائي للشعر العذري، ومعمضة ذلك بالنظر إلى البنية نظرة شمولية، التي لا تخلو من دلالة. فإن دراسة مختار حبار نهضت على التفاعل بين الروية والتشكيل البنائي للشعر الصوفي، مما مكته من إقامة جدلية بين الروية والتشكيل.

لخلص من مقارنة ألبنية الدالة في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني إلى النتائج الآتية:

- إن القراءات النقدية العربية التي اعتمدت البنيوية التكوينية منهجا تباينت في تصورها لمفهوم البنية الدالة، مما يعطي الانطباع إلى ارتباك الباحثين العرب في تمثلهم وصياغة مفهوم المصطلح في إطار منظومته المنهجية.
- هيمنة مفاهيم البنيويين الشكليين، التي استعارها الباحثون وإزاحتهم لكثير من المصطلحات التي تتصل بالمنهج البنيوية التكوينية، ومن هنا تعددت مستويات القراءة في مقارنة البنية الدالة، وهي

(1) أبو مدين التلمساني، الديوان، نقلا عن، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 71

(2) م. س: 71

مستويات مرتبطة أساساً بعدم وعي الباحثين بالمصطلح. ويستثنى من هذا الباحثون الذين افترضوا أن الرؤية للعالم ليست فردية بقدر ما هي جماعية، وليست مفهومات بقدر ما هي مرجعيات، وهؤلاء هم الذين كان لهم تصور شمولي للبنية الدالة باعتبار أن التجربة الإبداعية هي تعبير عن وعي جماعي.

إن تجاوز مرحلة الفهم بوصفها مرحلة مركزية في المنهج التكويني، لا يدل على إخلال بالمظومة بقدر ما يؤكد على مستوى من القراءة اقتضاء غياب البنية السطحية كبنية جمالية، التي اقتضت بدورها غياب مستوى الفهم، وقد كان ذلك مع المثون ذات الطابع النقدي أو الفكري، فضلاً عن مرونة المنهج وطبيعته، التي فرضت أن يتعامل بمرونة تامة مع نصوص ذات هويات متباينة.

أكدت النتائج التي توصلت إليها القراءات التي تبنت شمولية الرؤية، أنها كانت مؤسسة على تنوعات منهجية ترى أن الرؤية إلى الإبداع جماعية، ومرد ذلك إلى جماعية الأشكال التعبيرية.

إن التفاوت بين القراءات على مستوى الرؤية والتشكيل البنائي، اتخذت أنماطاً اختلفت باختلاف قراءة كل باحث في مرجعيات المنهج:

• نمط يتناول دراسة التشكيل بمعزل عن الرؤية، إذ تصبح هذه الأخيرة وراء التشكيل، وليست محمولة فيه.

• نمط نظر إلى التشكيل نظرة شمولية، تتجاوزت قراءة التشكيل الخطوات التقليدية.

• نمط ثالث وهو أقرب إلى روح المنهج التكويني، لأنه أقام علاقة تفاعلية تماثلية بين الرؤية والتشكيل.

الباب الثاني

البنائية التكوينية في المدونة

النقدية العربية المعاصرة

- الفصل الأول: في مقارنة الرؤية المأساوية
- الفصل الثاني: في مقارنة الرؤية الاجتماعية
- الفصل الثالث: في مقارنة الرؤية الصوفية
- الفصل الرابع: في مقارنة المرجعية النقدية

الفصل الأول

في مقارنة الرؤية المأساوية

- أولاً: الشعر العذري والحسن المأساوي
- ثانياً: الرواية العربية والرؤية المأساوية
- ثالثاً: الرواية اللبنانية والرؤية المأساوية
- رابعاً: عالم الصقر القصصي والرؤية المأساوية

الفصل الأول في مقارنة الرؤية الماساوية

أولاً: الشعر العذري والعن الماساوي

نتناول في هذا الفصل أربع دراسات نقدية قاربت البنيوية التكوينية مقاربات متفاوتة في الطرح والدراسة، الأولى هي للباحث التونسي الطاهر لبيب الموسومة (موسولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً)، والثانية لمُدحت الجيار تحت عنوان (النص الأدبي من منظور اجتماعي)، والثالثة للباحث رُفيق رضا صيداوي (النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975 - 1995) والرابعة لسلطان كاصد الموسومة (الموضوع والسرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي).

ويجمع هذه القراءات النقدية السابقة قاسم مشترك واحد هو الرؤية الماساوية، وإن اختلفت سميات الرؤى من دراسة إلى أخرى. ففي الدراسة الأولى (موسولوجيا الغزل العربي)، بنى الطاهر لبيب رؤيتها على قيمة الحرمان والتهميش، وفي الثانية بنى مُدحت الجيار رؤية مقاربت على انهزام الإنسان أمام (الفهر السياسي والاقتصادي والاجتماعي)، وفي الثالثة بنى رُفيق رضا صيداوي رؤيته على الانتقام الطائفي والأيدولوجي والاجتماعي، وفي الرابعة أسس سلطان كاصد رؤيته على (بنية التدهور)، التي نهضت على تعارض بين قيم الشبخوخة الأصيلة، وبين قيم المجتمع المتدهور.

إن هذه السميات المختلفة بوصفها مكونات بانية أو بنى عميقة دالة في مقاربتها، ترجع إلى ما يمكن أن نصلح عليه بـ «الحس الماساوي» الذي جاء نتيجة تعارض بين الرغبة الإنسانية وطموحاتها وبين الواقع الاجتماعي الذي لم يسعف الإنسان على تحقيق طموحاته.

وقد كشفنا في هذه القراءات عن الآليات الإجرائية اعتدتها كل باحث في قراءته لتفسير المكون الباني الذي كان وراء كل بنية مطبوعة بوصفها البنية الجسدة للرؤية الماساوية محاولاً مناقشة كل مقارنة وتقييم نتائجها، وهذا ما سحاول تفصيله في المباحث اللاحقة.

سنحاول في هذه الجزئية الأولى عرض ودراسة الرؤية الماساوية التي تناولها الطاهر لبيب في مظهراتها في الشعر العذري من خلال كتابه (موسولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً) ومدى تماثله مع تلك الرؤية، مركزاً على اللوغوس التكويني للحس الماساوي الذي كانت له مظهرات لغوية وفوضوية، فكان البحث عن الماقبل للوصول إلى المابعد. تعد الدراسة التي أجراها الطاهر لبيب نموذجاً من نماذج الرؤى الماساوية التي قاربتها القراءات النقدية العربية.

تحتوي هذه الدراسة على أربعة أبواب. فالأبواب الأول والثاني يمكن إدراجهما فيما اصططحنا بالبحث عن المكون الباني أو اللوغرس التكويني للشعر العذري، أي أن الباحث في هذين البابين استغل بالبحث عن الماقبل الذي أنتج المأبعد، فأطلق على القسم الأول عنوان ألبومر وعلى القسم الثاني ألبان والتكوين وهو الشعر العذري في حبه المأساوي في كل مظهراته. لقد بدأ الطاهر ليب بالبحث عن البنية العميقة الدالة المكونة للذات العربية الكلية المتحركة في الكون الشعري العربي، فتناول في الفصل الأول اللغة العربية والحياة الجنسية، فكشف عن البنية الدالة المكونة لهذه الذات. وأن الإنسان العربي بشكل عام عانى من الحرمان العاطفي. وهذا ما جسده اللسان العربي، ف«التعارض الجذري بين الرجل والمرأة كان اللسان قد أقامه داخله هو بالذات»⁽¹⁾.

وفي القسم الثاني (البنية والدلالة) حاول الباحث حصر البنية الشاملة، فتعرض إلى العلاقة بين الكون الأدبي والعالم الواقعي والتي رأها تقوم على التماثل النبوي لا على الانعكاس الألي. وبين الطاهر ليب أن متناه المنهج يهدف إلى تجاوز البنية لبلوغ ذات متميزة من الناحية التاريخية، وأن التفاعل بين البنية والذات يرجعنا إلى الطبيعة التكوينية للبيئة. إن هدف الباحث هو البحث عن المنشأ التكويني للبيئة الجزئية (الشعر العذري) قبل تشكل مجتمع يقوم أيديولوجيا على التصورات الجديدة التي جاء بها الإسلام⁽²⁾.

إن المكون الباني الذي أدى إلى بروز الشعر العذري لا يتمثل - في نظر الطاهر ليب - في الإسلام، إنما الحرمان والتهميش الاجتماعي المرتبط بالظروف الاقتصادية التي عاشها شعراء الكون العذري. وإن لم يكن الطاهر ليب المكتشف الأول لبنية الحرمان الاجتماعي، كما سترى فيما بعد. وفي القسم الثالث الذي يحمل عنوان الكون الشعري وهو من شظايا البنية العميقة الدالة، فقد أبان الباحث عن الدلالات الباطنية للكون الشعري العذري، ليصل عن طريق مبدأ التماثل أن العفة التي تظهر بها الشعر العذري هي من شظايا الحرمان الاجتماعي الذي عاناه الشاعر العذري، فاعكس على المرأة. مما أدى به إلى البحث عن حل يتجاوز وضعيته. فالكون الشعري العذري جواب زمرة اجتماعية على أسئلة طرحتها البيئة الاجتماعية، وهكذا فإن الشاعر العذري كان يعبر عن إحساس مأساوي بالحرمان فالعفة التي وصف بها الشعر العذري هي عفة افتراضية، وكما يصورها الطاهر ليب عفة في الشعر وليس في الواقع.

أما القسم الرابع من الدراسة فهو القسم الذي استخلص فيه الباحث رؤية العالم للزمرة العذرية التي عاشت شروطا مادية خاصة فسرت المكون الباني المتمثل في الحرمان الاجتماعي الذي عاشته الزمرة

(1) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً: 13

(2) م. من: 49

العذرية الذي يظهر على السلوك الجنسي لبني عذرة، وربط الباحث البنية الاجتماعية - الاقتصادية بالبنية الشعرية، معتمدا على مبدأ المماثلة لتفسير الظاهرة الشعرية.

نتخلص من هذه القراءة أن الباحث الطاهر ليب في فرائده السوسولوجية للشعر العذري منهجين تقديين، أولهما المنهج الاجتماعي الجدلي الذي استوحاه من الفكر الماركسي، والثاني المنهج النبوي التكويني الذي أخذه عن غولدمان. ومكنه هذا المزج بين المنهجين المذكورين من مقاربة ظاهرة شعرية لزمنة الشعراء العذريين الذين عاشوا شروطا مادية واجتماعية وثقافية مكتتهم من أن يكون لهم وعي جمعي تجلّس في هذه الرؤية المأساوية الناتجة عن الحرمان الذي عاشته هذه الزمرة.

تجلت عناصر المنهج الاجتماعي في الإنطلاق من العام إلى الخاص، فتناول الباحث بالتحليل أهم العناصر الأساسية التي أحاطت بالظاهرة الشعرية العذرية، مما مكنه من الاقتراب من البنية العميقة الدالة، دون أن يتطرق إلى البنية اللسانية الجمالية. أما تطبيق المنهج التكويني فقد تجلّس في القراءة التماثلية التي أجراها الباحث بين البنية العميقة الدالة وتشظياتها في الكون الشعري العذري في تظهر موضوعاته.

إن المستقرئ للمقاربة يشمك من القبض على المكون البائي/ الماقبل المتعل في الحرمان الاجتماعي الذي عانت منه الزمرة العذرية والذي أنتج المابعد الجزئي الجسد في الظاهرة الشعرية العذرية في يظهرها الموضوعاتي والتي أفرزت هذا الحس المأساوي الذي يخفي وراءه الحرمان. فما هو التفسير الذي أعطاه الباحث للرؤية المأساوية التي جسدها الكون الشعري العذري؟ وما هي الإجراءات المنهجية التي اعتددها الباحث لإظهار هذا الحرمان؟

من أهم الإجراءات التي اتخذها الباحث لتفسير هذه الرؤية، قام بصياغة تعريف جديد للعمل الأدبي، تعريف يأخذ في الحسبان البعد السوسولوجي، وهذا أمر مهم بالنسبة لتوجيه البحث. ((فالعمل الأدبي كون رمزي تشته زمرة [اجتماعية] يمثلها المؤلف، ولها موقف مشترك تجاه هذا الكون الذي ترتبط ببنية... بعلاقة تماثل مع بنية عالم الزمرة الواقعي))⁽¹⁾. والملاحظ أن الطاهر ليب أقحم مفهومين جديدا وهو (الزمرة) الذي استعاره عن الباحث الألماني ماتيويس ولتسز Mathias Waltz وقد عنى به ((نسقا من العلاقات ذات الدلالة التي يستند إليها أفراد الزمرة في تأويل علاقتهم بالآخرين))⁽²⁾. فالزمرة ليست تشكيلا عدديا من الأفراد، إنما نسق من العلاقات الأساسية تكون المركز في تكوين علاقات أفراد الزمرة مع بعضهم البعض.

(1) الطاهر تيب، م. س: 69

(2) Mathias Waltz, Quelques réflexions méthodologiques suggérées par l'étude de groupes peu complexes: Exquise d'une sociologie de la poésie amoureuse au moyen age, Revue internationale des sciences sociales, publiée par l'Unesco, V xix (1967) n° 4: 654

من هذا المفهوم للزمرة (الجماعة) ينطلق الباحث في دراسته للكون الشعري باعتباره زمرة (أفراد تربطهم علاقات ذات دلالة) ليكون له دلالة ((نفسي بنا إلى الوجود التاريخي لزمرة خاصة فعلا قد تكون هي مصدر هذا العمل))⁽¹⁾. ومن هذا التحديد (المنهجي) يصل الباحث إلى وضع خطة سيعتمد عليها فيما بعد لتفسير الرؤية المأساوية للكون الشعري العذري:

- مراجعة وتفحص بعض المسلمات التي تفر بها دراسات كثيرة حول الشعر العربي.
- ربط الخطوات المذكورة في التعريف.
- متابعة الرمز العذري من العام (الطابع الكوني)، إلى الخاص (الأيدولوجية العربية).

في هذا السياق يحذر الباحث من مغية تطبيق بعض المفاهيم والتعاريف الجاهزة، فإنها لا تؤدي إلى نتيجة، فلا بد من إجراء تعديل على المنظومة المفاهيمية، ذلك أن تطبيق المفاهيم والمصطلحات التقليدية المتداولة، والتي تطلق على الحب العذري لا تمكن من الوصول إلى نتيجة، بل ((تستهي إلى حلقة مفرغة: أي أن نطبق على العذريين تعريف العذريين الغربيين (الكورتيزا الغربية)، ثم نستنتج من ذلك أنهم يتشابهون))⁽²⁾.

وفي إطار هذه الخطة المنهجية للبحث عن تفسير لمنشأ الشعر العذري، يرفض الباحث رأي دوروجمون D. de Rougemont الذي يخلط فيه بين العذريين والمتصوفة العرب، الذين اعتبروا من النتائج التي انتهى إليها الحب العذري⁽³⁾، غير أن الطاهر ليب⁽⁴⁾ لم يحسم المسألة حسمًا، فالمتصوف ليس امتدادًا للعذرية، وكل ما هنالك أن الصلة التي تبدو بين الكونين الشعريين لا تعدو أن تكون تعبيرية، حيث أعجب المتصوفة بفناء المحب العذري في محبوبه، فصادف ذلك هوى أمرائهم فتمثلوه واستعملوه في تعبيرهم.

يناقش ط. ليب مسألة أخرى تتصل بمفهوم العفة الذي اقترحه العذريون حول تصورهم للحب. إن هذا المفهوم - كما توحي به الشواهد -⁽⁴⁾ ليس رديفًا ((لشعور ديني كما أنها ليست تعبيرًا عن روح)) وإنما هو تعبير عن احترام مفرط للجمال، ولعل حضور الله في هذا الموقف لا يستشعر إلا عبر تذكّر صورة إله جميل، خالق للجمال⁽⁵⁾. وواضح من هذا التحليل أن ط. ليب يرفض إقامة الصلة بين الشعر العذري

(1) الطاهر ليب: م. م. ص: 70

(2) م. م. ص: 71

(3) م. م. ص: 72

(4) ذكر ابن القيم الجوزية في (روضة المحبين ونزهة المشتاقين) روايات وأخبارا كثيرة حول مفهوم التعفف عند العذريين وتؤكد تأثير الإسلام البالغ في الشعراء العذريين، راجع الباب الثالث والعشرين المعنون: في عفاف المحبين مع أحبابهم من: 225-249

(5) م. م. ص: 74

وبين مفهوم العفة، فهذا نفى للرغبة التي هي رمز للحياة، وهي لم تكن معدومة في الشعراء العذريين. فالعفة التي تظهرت في الشعر العذري لا تتعلق بعفة الشاعر من المرأة، إنما بعفته من الحياة نتيجة الحرمان الذي عانته الزمرة العذرية. وكل ما هنالك أن المرأة في الكون الشعري العذري تتعامل مع حياة الشاعر. وبالتالي فإن مأساة الشاعر العذري ليست نتيجة من تدلل عشيقته عليه إنما من الحرمان الاجتماعي الذي عانته الزمرة العذرية.

إن عذوبة الشعر العذري لا تتصل بالعفة التي وصف بها، إنما بأسباب أخرى ستضح فيما بعد. نالفرق بين المزمّن والشاعر العذري يكمن في الحب الذي بينه الباحث على النحو الآتي في هذه المعادلة:

- بالنسبة للمؤمن = الله (= الجميل) - الروع - الموت
- بالنسبة للعذري = الحبيبة (= الجمال) - العفة - الموت⁽¹⁾

فما هي النتيجة التي أراد الطاهر ليب الوصول إليها من هذا التفسير؟ فمن طريق مبدأ التماثل بين أن الإسلام (السبب) لا علاقة له بالنتيجة (العفة)، بمعنى أن الشعر العذري ليس انعكاساً مباشراً أكلياً للمؤثر الديني، إنما لأسباب أخرى، فالباحث يقر بوجود صراع بين الجمال والعفة، أي بين ما يتماثل مع المرأة وهو الحياة وبين العفة، ومن هنا كان الصراع مأساوياً لأنه جاء نتيجة الحرمان الذي عانته الزمرة العذرية. فالحرمان في هذا السياق هو المكون الباتني، أو هو الرؤية للعالم للزمرة العذرية، التي تظهرت في الشعر العذري. فما يدعوا إلى الفضول والدعشة - في نظر ليب - هو هذه العلاقة بين الجمال والعفة التي تقوم على صراع مأساوي⁽²⁾. ذلك ما لا ينبغي افتراضه، فالمسلم لا يملك، على مستوى الأمة، رؤية مأساوية للعالم، فهل ينبغي تصحيح هذه الفرضية⁽³⁾؟

من هنا نرسم الخطوة الإجرائية التي انتهجها الباحث، والمتمثلة في صياغة تعريف جديد للعمل الأدبي، ليؤكد أن الكون العذري، هو كون رمزي وليس انعكاساً للقطاع الديني⁽⁴⁾. لذا جاء تعبير هذا الكون جماعياً يتخذ (موقفاً مشتركاً تجاه الكون الذي ينشئونه)⁽⁵⁾. وفي سياق التأكيد عن الرؤية المأساوية للعالم التي كشف عنها الشعر العذري، يثير الطاهر ليب قضايا تبدو غير ذات أهمية في تاريخ الأدب العربي - إلا أنها تكسي أهمية بالغة، ومنها قضية انتحال الشعر العذري، التي أثارت جدلاً كبيراً بسبب ما علق

(1) الطاهر ليب، سوبولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ترجمة مصطفى السنوسي: 74

(2) م. س: 74

(3) م. س: 75

(4) م. س: 75

(5) م. س: 75

بهذا الشعر من شك، ومما قيل عن شخصياته (المختصرة)، لكن هذا الأمر لا يسقط من قيمة الشعر العذري في نظر الباحث ((ولا يقلل من أهمية هذه الشخصيات الأسطورية التي جرى تخيلها دائما على ميثاق شعراء))⁽¹⁾.

إن قضية الانتحال، المفترضة، تندرج في سياق الحرمان والتهميش الكلي الذي عرفته الزمرة العذرية، تهيش تفسره الشهرة التي نالها عمر بن أبي ربيعة، أو العرجي ((تنظّل [الشخصيات] تاريخية في حين شخصيات أخرى، وخاصة شخصيات العذرين، جرى مسحها))⁽²⁾، ومما يدعو إلى العجب أن الحرمان الذي عانت منه الزمرة لحق بها حتى في العصر الحديث، فالأغنية العربية المعاصرة التي تناولت موضوع هذه الزمرة لا تزيد على تحمين شقاء جميل وقبيح (الذي يفنيه محمد عبد الوهاب بالفعل)⁽³⁾.

في سياق التفسير الثقافي للحرمان الذي تظهر في البنية السطحية للكون الشعري العذري الجسد للروية المأسوية للعالم للشعراء العذرين، أشار الباحث إلى مسألة العفة والجنون التي ينبغي ربطها بالحياة الاجتماعية والثقافية للزمرة العذرية. فالعفة التي تنصف بها الزمرة ليست عفة ناجمة عن تأثر الشعراء العذرين بالإسلام - وهذا من وجهة نظر الباحث -، بهذا الدين الجديد وما حمله من قيم العفة والطهارة، إنما هي عفة ناجمة عن فقدان الرغبة، فكان الحب العذري نتيجة لفقدان الرغبة، التي ترتب عنها فشل الصراع بين أسباب الحرمان والزمرة العذرية، وكان بالتالي الفشل والامتناع، و((هو الحل الوحيد الممكن لحل الصراع. وهو استسلام مطلق تماما إلى حد يتماهى مع فقدان العقل))⁽⁴⁾. فالجنون هو نتيجة للاستسلام ومظهر من مظاهر الحرمان الذي عانت منه الزمرة العذرية، وليس متكلفا:

ولو تركت عقلي معي ما طليتها	ولكن طلايها لما فات من عقلي
فيا ويح نفسي! حب نفسي الذي بها	ويا ويح أهلي! ما أصيب به أهلي
وقالت لأترب لها، لا زهائف	قصار، ولا كس الثناها، ولا تعمل ⁽⁵⁾
إذا هيئت شمس النهار، اتقيتها	بأكسية الدياج، والحز ذي الخمل

(1) الطاهر لبيب، مسيولوجيا النزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ترجمة مصطفى المناري: 78

(2) م. من: 78

(3) م. من: 79

(4) م. من: 81

(5) الزعائن، الواحدة زعنفة: وهي القصيرة. الكس، جمع كساء: أي قصيرة الأسنان صغيرتها. النخل، جمع ثلأء: وهي التي في أسنانها زيادة سن، أو دخول سن تحت أخرى

تداعين، فاستعجمن مثباً بلدي الغضا،
غلبلي، فيما عشتما، هل راينما
ديب القطا الكدري في الدمث السهل⁽¹⁾
فتبلا بكى، من حب قاتله، قبللي⁽²⁾

إن مأساة العذريين أو قل رؤيتهم المأساوية للعالم، كما تصورهما الباحث ناتجة عن هذا الاستسلام والتفشل الذي يعد الحرمان مكونه الباني، ونجد في هذه البنية السطحية التي وصفت الجنون الذي أصاب الشاعر العذري من عدم تحقيق الرغبة، فإما أن يختار الشاعر الحب (الجنون)، وإما أن يختار العقل (العفة)، ((والشخصية العذرية مقتنعة بذلك، إلا أنها لا تمنع نفسها، في بعض لحظات الكبرياء، من السخط و التمرد على ذات غريبة، هي ذاتها))⁽³⁾.

لرفضية التماثل إثبات لرؤية الحرمان:

في سياق التأكيد والبحث عن الأسس الاجتماعية والثقافية للرؤية المأساوية للزمرة العذرية، ونمائها مع الحطة الإجرائية التي اعتمدها غولدمان في كتابه (الإله المخفي)⁽⁴⁾، استوحى ط.ليب تفسيره لرؤية الحرمان التي عبرت عنها الزمرة، من خلال تطبيق علاقة [التماثل] التي تمنح استقلالية للعمل الإبداعي، وتحاول ((تقديم جواب دلالي على موقف معين وغايتها خلق توازن بين الذات الفاعلة وبين موضع الفعل أي العالم المكتشف لها))⁽⁵⁾. فالشعر العذري هو إجابة عن رؤية زمرة، وتعبير عن نظرة إلى الحياة والواقع الذي عاشت فيه، وهذا ما أكدّه الطاهر ليب حين رأى أن الشعر العذري ((جواب زمرة اجتماعية معينة على أسئلة طرحتها بنية اجتماعية جديدة، متشعبة أيديولوجيا بتعاليم الإسلام، إلا أنه لا ينبغي إرجاع هذا الجواب إلى مجرد نقل مباشر للديني إلى العمل الشعري))⁽⁶⁾.

إذن، فالشعر العذري من هذا المنظور لا يعكس واقعا دينيا، أو أيديولوجية إسلامية، فمثل هذا الانفراض يفقد الشعر العذري استقلاليته وتوازنه ومكوناته، فلا يمكن أن تكون العقدة (النتيجة) بفعل التأثير

(1) استعجمن: عجزن عن الكلام وسكنن بعدما تداعين. الغضا: من شجر البادية يتخذ وفردا لجودته.

(2) ديوان جيل: 36 - 37، (من القصيدة التي مطلعها)

لقد فرح الواشون أن صرمت حيلي بيشة، أو أبدت لنا جانب البخل

(3) الطاهر ليب، موسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ترجمة مصطفى السنائي: 81

(4) Voir, L. Goldmann, Le Dieu caché, deuxième partie: Fondement social et intellectuel, : 97 - 182

(5) Voir, L. Goldmann, Le Dieu caché, deuxième partie: Fondement social et intellectuel, 57, 97 - 182 محمد نديم خشقة، تأصيل النص، ألتهج النبوي لدى لوبان غولدمان: 57

(6) الطاهر ليب، موسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): 87

الإسلامي (السب)، وهذا ما دفع الباحث الطاهر ليبب إلى استبعاد هذه الفرضية الجدلية، وبالتالي فلا يمكن مطابقة النص على الواقع، فالشعر العذري مظهر سطحي لبنية اجتماعية عميقة، وبالتالي فإن تفسيره مرهون بالكشف عن اللوغوس التكويني للكون الشعري العذري، وهو الرجوع إلى البنية الاجتماعية باعتبارها الشاعر الضمني.

من أجل ذلك يتقد الباحث الفراءات الاستدلالية التي تنفسي إلى تأويل مسبي، ومن هذه القراءات دراسة شكري فيصل الذي رأى أن أثر الإسلام كان وراء عفة الغزل العذري، فهو ((تعبير عن وضع طائفة من المسلمين كانت تتحرج وتذهب مذهب التقى، وتؤثر السلامة والعافية على المقامرة والمخاطرة، وترى أن النفس أمانة بالسوء... ولذلك أثرت هذه الطائفة أن تعدل من شهواتها شهواتها، فكانت مثلاً واضعاً للتربية الإسلامية في سموها وتعاليمها))⁽¹⁾. مثل هذا الرأي لم يقبل به الطاهر ليبب، إذ لا يرى أثراً مباشراً للعفة الإسلامية في الشعر العذري، فتفسير العفة في الشعر العذري مرهون بمعرفة الواقع الاجتماعي والاقتصادي للزمر العذرية.

اقترح الباحث مجموعة من الأدلة ليصل من خلالها - عن طريق مبدأ التماثل - أنه رغم التطابق القائم بين مفهوم الحبيبة الواحدة، وبين عقيدة التوحيد الإسلامي، فإن هذا لا ينبغي أن يؤخذ على أنه مسلمة مطلقة، ((وعلى الرغم من أن مفهوم الحبيبة الوحيدة جرى تطويره وتهذيبه بموازاة التوحيد الإسلامي، فإنه لا ينبغي النظر إليه باعتباره نتيجة لهذا التوحيد))⁽²⁾.

يتأكد من هذه الفقرة، أن الباحث يستبعد أن تكون عفة الشعر العذري من العفة الدينية. فالعفة التي عرف بها الشعر العذري لها أسباب وعوامل أخرى ينبغي البحث عنها خارج الحياة الدينية، بل في جوانب أخرى من المحيط العذري. واستشهد الباحث ببيت من الشعر لجميل بثينة فسره على أنه يجعل دلالة الانتقام والتصدع، نفس الشاعر منقمة بين حبيبين (الله والحبيبة):

أصلي، فأبكي في الصلاة لذكرها
لي الويل مما يكتب الملكان⁽³⁾

(1) شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 248

(2) الطاهر ليبب، موسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): 100

(3) جميل بثينة، الديوان: 50

البيت من التوبة التي مطلعها:

يلدان في الدنيا ويغبطان

أسيران، للأعدهاء مرتهنان

أرى كل معشوق، غيري وغيرها

وامشي، وحشي في البلاد، كأننا

فالشاهد في هذا البيت، أن ((الله والحبيبة حاضران معا في الصلاة... (ف) الصلاة التي تبعث فيها ذكرى امرأة على البكاء ليست صلاة مقبولة كل القبول))⁽¹⁾. يتكئ الباحث على البيت السابق ليفترض أن العفة العذرية ليست من عفة الإسلام. وهذا تحامل مقصود على الإسلام. فقراءة البيت تدل على تأنيب للنفس وسموها واعترافها بأنها منشغلة عن أمر أخطر من أمر الحبيبة. فثأير الإسلام واضح بين (بضعيف إياه)، ذلك أن الشاعر عدل عن شهوت باعترافه بالويل. ليفترض أن العفة العذرية ليست من عفة الإسلام، وهذا تحامل مقصود على الإسلام.

إن مقصدية الباحث الطاهر ليبب هي الوصول إلى تفسير يثبت من خلاله ألتفاوت والتعارض بين الزمرة العذرية والعقيدة الإسلامية، تعارض يؤكد الرؤية المأساوية للزمرة العذرية، ويسم ((عن إحساس مأساوي بالقدر، ويتعلق الأمر بله غائب بهذا القدر أو ذاك، إلا أنه هو الذي يفرض المشهد. والحبيبة هي التي تظل حاضرة دوما، [لكن] أين وكيف. ؟ [إنها تظل حاضرة] في الصلاة، وبفعل قرار إلهي))⁽²⁾.

ركز ط. ليبب على مسألة ألتفاوت بين الكون الأدبي العذري والواقع، وهذا إسوة بمنهج قولدمان حين أقدم على البحث عن الرؤية المأساوية لحددها بين النزعة الفردية، والنزعة الجدلية، وهي تركز - كما بينا - على آقائيم ثلاثة هي (الله، العالم، الإنسان). إن التفاوت - هنا - يتجسد في وجود عفتين ((حدهما عيشت حقا، والثانية رمزية من الناحية الشعرية))⁽³⁾.

ومن العوامل التي نجم عنها إحساس مأساوي عند الشاعر العذري شعوره بالمعجز الجنسي، الذي كشف عنه من خلال التفاوت والتعارض بين الحياة الجنسية عند العرب، وبين الحياة الجنسية عند الزمرة العذرية وكشف التحليل والتفسير - الذي أنجزه الباحث - عن تقديس القوة الجنسية من خلال استخلاصات لغوية ودينية واجتماعية، وتشجيع الإسلام على الزواج، وهية الذكورية على الأنثى، ليصل إلى السؤال المركزي ((ما هي على وجه التحديد عفة العذرين الجنسية هذه؟))⁽⁴⁾.

يستخلص الباحث من دراسته علاقة الجمال / العفة أن هذه الأخيرة ((مستوحاة من حضور جمال طبيعي فائق على نحو خارق، أكثر مما هي مستوحاة من تعفف ديني))⁽⁵⁾. معنى هذا فإن الباحث يرفض كل تفسير من شأنه أن يربط العفة بالدين. فالعفة موجودة في الشعر، وليس في الواقع. إن مأساة الشاعر ناتجة عن عدم إشباع العذرين لرغبتهم الجنسية، وهو الأمر الذي أحالهم إلى البؤس.

محمد خرمائش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9 العدد 3 / 4 فبراير 1991: 122

(1) الطاهر ليبب: 102

(2) م. م: 109

(3) م. م: 115

(4) م. م: 118

في هذا السباق يسرق الباحث مثالا يعتبر نقيضا لمثال الشعر العذري، وهو يتعلق بالنجاح الذي عرفه عمر بن أبي ربيعة في الوسط النسوي، إذ يلخص وضعاً اجتماعياً هنيئاً وعمماً، فملك عمر ابن أبي ربيعة المرأة كما ملك الثروة والغنى ((النجاح الذي يلقاه الشاعر... مجده يلخص وضعاً اجتماعياً - اقتصادياً يشمل على بعض المزايا التي يمكن لبعض المجموعات بلوغها. وتشمل المرأة هنا رمز الامتلاك الأول))⁽¹⁾.

وثمة قراءة أخرى تذهبت عكس ما ذهب إليه الظاهر ليب حين ربط الظاهرة الغزلية العمريّة بالوضع الاجتماعي المترف الذي عاش فيه عمر بن أبي ربيعة. فقد قرأت الباحثة أمل طاهر محمد نصير الغزل الإباحي لعمر قراءة سياسية، وقد وصفت غزله بالسياسي، بأنه يؤكد على طموحه السياسي ورفضه للحكم الأموي. فقد كان غرض عمر بن أبي ربيعة ((النيل من الخصوم السياسيين، وذلك من خلال الغزل بنسائهم (الأمويين)))⁽²⁾. وكشفت الباحثة عن المكون البائي / البنية المعقدة الذي كان وراء بروز هذا الشكل التعبيري الذي ساعد على الأخذ به المشهد السياسي في بلاد الحجاز والمكانة الاجتماعية للأسرة المخزومية (أسرة عمر بن أبي ربيعة)، وتاريخها السياسي، كل ذلك عوامل دعت الباحثة إلى الأخذ بهذا التفسير⁽³⁾ أي أن غزل عمر بن أبي ربيعة هو غزل سياسي وظف لأغراض سياسية نتيجة للحرمان والتهيش السياسيين الذي عانت قبائل الحجاز في العهد الأموي.

وإذا كان الحرمان الاجتماعي وراء مأساة الشاعر العذري والذي أدى إلى بروز الشكل التعبيري العذري، فإن الحرمان السياسي بوصفه المكون البائي كان أيضاً وراء بروز الظاهرة الشعرية الإباحية التي وظفت لأغراض سياسية. فقد ظهرت في بلاد الحجاز أحداث أججت غضب الحجازيين ضد الأمويين وزادت من حقدهم عليهم. وكان الشعر شاهد عصره على تلك الأحداث، ولم يجد الشعراء المناوون للأمويين بدا من اللجوء إلى الغزل الإباحي الذي وظف لأغراض سياسية للنيل من ((الخصوم السياسيين من خلا التغزل بنسائهم لا حجة هن، ولكن إخراجاً لخصومهم وانتقاماً منهم لمواقفهم السياسية، وبسبب ما عملوه فيهم من حرمان سياسي، وغزو لديارهم وقتل لأهلهم))⁽⁴⁾.

وترى الباحثة أمل طاهر أن ربط الحرمان السياسي بوصفه المكون البائي بالغزل الإباحي، هو التفسير الصحيح لتفسير شيوخ الظاهرة الغزلية الإباحية، التي لم تكن طارئة على العصر الأموي. فقد فقد

(1) الطاهر ليب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً): 120 - 121

(2)

أمل طاهر محمد نصير، التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة قراءة جديدة، مجلة المجلة العربية للآداب، م 3، ل

103: 2006

(3)

م. من: 103

(4)

م. من: 105

كان هذا التنوع من الغزل موجوداً منذ العصر الجاهلي، واستمر في العصر الإسلامي حيث شجب كعب الأشرف بنساء المسلمين في قصيدته التي رثى بها قتل بدر، وقد أدى به إلى القتل بأمر من الرسول عليه السلام⁽¹⁾، كما نجد ذلك عند ابن الرقيات⁽²⁾.

إن النتائج التي توصلت إليها الباحثة أمل طاهر محمد نصير تسجّم تماماً مع ما ذهب إليه طه حسين⁽³⁾ حين كشف عن المكون الباني الذي كان وراء تغزل، وغزل الإباحين أو كما يسميه غزل المحققين⁽⁴⁾. فحاول أن يلتمس الأسباب المختلفة التي أدت إلى نشأة هذين الفنين في أيام بني أمية⁽⁵⁾، وخلاصة رأيه في تفسير هذه الظاهرة، أن البلاد العربية في عهد الخلافة الأموية خضعت لماملين متناقضين، اليأس والحزن الذي أحس به هذه البلاد من جهة، والثراء ووفرة المال من جهة ثانية عند الأرستقراطية العربية التي كانت في مكة والمدينة، وقد كان خلفاء بني أمية بصانعون الأرستقراطيين لأسباب سياسية، فكانت النتيجة أن اجتمع اليأس إلى جانب الثروة والغنى، فـ ((فلها هؤلاء الشباب الأشراف الأغنياء اليائسون في مكة والمدينة))، وأسرفوا في اللهو، وتغزوا به عن هذه الحية التي أصابهم في الحياة العامة. ومن هنا نشأ عمر بن أبي ربيعة وأمثاله في مكة، ونشأ الأحوص.. وأمثاله في المدينة⁽⁶⁾.

وإذا كان اليأس والثراء قد دب في مدن الحجاز، فإن اليأس والفقر، دب أيضاً في أهل البادية الحجازية، لكنه لم ينح نشأة اللهو والإباحة، لأجل ذلك أكد طه حسين أن كلا اللونين من الغزل هما من آثار الحياة السياسية في العصر الأموي. فـ ((اضطرت هذه الحياة أهل الحجاز إلى الابتعاد عن العمل وأوقعت في قلوبهم اليأس، ولكنها أغنت قوماً فلهوا ولسقوا، وأفقرت قوماً آخرين فزهدوا وعفوا وطمحوا إلى المثل الأعلى كذلك أفسر ظهور هذين الفنين من الغزل⁽⁷⁾)). وهذا نتيجة للحرمان السياسي الذي عاتته الأسرة المخزومية.

أينما على ذكر شهادتي طه حسين وأمل طاهر باعتبارهما يلتقيان في تفسير متقارب لنشأة الظاهرة الغزلية بلونيهما الملدي والإباحي، إذ يستخلص من تحليلهما أن الحرمان والفقر فضلاً عن التهميش السياسي والثراء كانا وراء بروز ظاهرة الغزل الملدي والإباحي. ونحن نطمئن إلى هذا التفسير لوضوحه من

(1) راجع أخبار كعب بن الأشرف، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 22: 125-127

(2) م. ص: 106

(3) راجع، طه حسين، حديث الأوباء، ج 1

(4) م. ص: 187

(5) م. ص: 187

(6) م. ص: 198

(7) م. ص، ج 1: 190

جهة. ولا اعتماد الناقدين من جهة ثانية على تفسير اللونين انطلاقاً من مكونات إبداعية، أمر لم ننتبه له الطاهر ليبب الذي تورط في كثير من المناقشات الموجهة التي طالت الأفكار فحسب.

في هذا الإطار وأبنا من المفيد أن نقف - ولو بشكل مقتضب - عند الناقد فخالي شكري، وهو الناقد الذين كان فهم اهتمام جدي بالبحث عن تفسير للعلاقة التفاعلية بين الرؤية المأساوية والتشكيك التعبيري دونما حاجة إلى المنهج التكويني في كتابه (المتشي) الذي عرض فيه تفسيره للرؤية المأساوية للتأليف نجيب محفوظ (بين قصصين، قصص الشوق، السكرة). وقد بدأ منهج الناقد واضحاً في تجسيد الرؤية المأساوية للروائي، وهو منهج أسسه على مبدأ التماثل بين الشخصية في الواقع والشخصية في الفن والتاريخ (الكون البشري) لتفسير المأساة، وبين قراءة الطاهر ليبب في كتابه السابق حيث أعلن صراحة في مقدمة هذا الكتاب عن اعتماده على المنهج البنيوي التكويني.

وواضح من هذه القراءة أن الناقد فخالي شكري، وهو يبحث عن جيل المأساة، لم يعتمد في هذه القراءة على منهج غولدمان، إذ لا يوجد ما يؤكد ذلك في دراسته، إنما اعتمد على ما صرح به نجيب محفوظ بوصف ذلك مكوناً باتياً أوروياً للعالم لجيل ن. محفوظ ((إن كمال يمكن أن يمسك أزمة وكانت أزمة جيل لي. اعتقد، إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله، أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية⁽¹⁾).

من التصريحات السابقة أقام الباحث منهج قراءته للرؤية المأساوية في ثلاثية ن. محفوظ التي نهضت على مقارنة قضية فكرية التي اتسع لها الإطار التاريخي في عمله الفني. فقد اختار ن. محفوظ كما بين ذلك الناقد، الشكل التاريخي للتعبير عن رؤيته الفكرية في الثلاثية، لأن هذا الشكل يتناسب أولاً مع المسار الحضاري العام للقارئ العربي، فيقدم له الفنان هذا الإطار الذي لا يصلح، ويقدم له في نفس الوقت قضية فكرية وما صدمته⁽²⁾.

يقوم منهج ألي شكري على إجراء مقارنة بسيطة بين ثلاثي ونجيب محفوظ لسبب بسيط يتمثل في أن الكائنين يجسدان مرحلتين حضارتيتين مختلفتين، وإن اشتركا في بعض الصفات. ويعرض فخالي شكري طبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها القرن (يعني القرن الماضي)، داخلاً كل المسلمات القائلة بأن ما أصاب الإنسان من أسى مرجعه إلى انهيار الحضارة الأوروبية، وكذلك القول بأن ما أصاب الإنسان بعيشة الوجع الإنساني هو التاج النفسي لفترة ما بين الحربين⁽³⁾. لرفض الناقد للمفانعات السابقة مرده إلى قنات الشعور بالمأساة أو لامعقولية الكون مسألة معروفة منذ العصور الأولى⁽⁴⁾.

(1)

ماهر حسن البطوطي، كمال عبد الجواد اللاتشي، مجلة الآداب / يوليو 1962 نقلًا من، فخالي شكري، المتشي: 17

(2)

فخالي شكري، المتشي: 19

(3)

م. من: 20

(4)

م. من: 20

إن الإحساس بالغربة هو المكون الباطني ونقطة انطلاق جميع الأجيال في الغرب، إذ أحس الإنسان أن القيم لم تعد توفر الطمأنينة النفسية فتضاعف الإحساس بالبعيد، لذا لم يكن موقف المثقف الغربي إزاء الأزمة.. موقفاً موحداً⁽¹⁾. الأمر الذي ترتب عنه مواقف مختلفة إزاء القيم، فإما المزيد من [الانتماء] إلى القيم، أو إما رفضها نهائياً، ومن هنا كان [اللاتمّاء]. أما الموقف الثالث الذي أبان عنه غالي شكري فهو الموقف الذي يرفض القيم، ويرفض في نفس الوقت الأنانية الفردية فكان التمرد للتجاوز⁽²⁾.

بعد عرضه لهذه المواقف الثلاث والتي تشكل مكونات بانية لرؤية المثقف وإحساسه ببعيثة الوجود الإنساني، يبين الناقد أن هذه المواقف تماثلت مع ظهور ثلاثة أنماط من التعبير، هي [المتّمي] - [اللاتمّمي] - [التمرد]. فالقيم هي الحكّ الأصيل لانتماء الفرد أو لا انتماءه أو تمرد، وهي الحصلة الحضارية والخصلة المركزية للمبادئ التي خبرتها البشرية، وما أصيب إليها من علم وما حذف منها من أساطير، إنها - كما إنها الناقد - القيم الاشتراكية التي تعرفت عليها الإنسانية⁽³⁾.

تحدد مفهوم [المتّمي] الحقيقي في الغرب بالنسبة إلى علاقته وموقفه من الاشتراكية (من اليسار). فالمتّمي اليساري لا يعيش في أزمة روحية، وتحدد مفهوم [اللاتمّمي] من خلال انقسام الشخصية على ذاتها، فهي ترغب في الانتماء لكنها لا تستطيع. أما [التمرد] فتحدد مفهومه من عدم انتمائه بأبنية نظرية أو تطبيقية.

من العرض السابق لمفاهيم [المتّمي]، [اللاتمّمي]، [التمرد] نلخص إلى المقارنة التالية والتي تعد أساس مقارنة الناقد غالي شكري:

بين القصرين نجيب محفوظ	دروب الحرية سائور
نموذج المتّمي العربي	أزواج اللاتمّمي الغربي
- الحرية هي مصدر أزمة. فالعربي مأزوم بسبب فقدانه حريته	- الحرية هي أزمة اللاتمي ومأساته
- نتيجة التحالف التاريخي بين الاستعمار والرجعية	- الفرد مأزوم بلا انتماء
- الحصلة الحضارية خالية من المكاسب الديمقراطية.	- المأزور التمي أنظمة العبودية إلى أنظمة أكر تقدما.
- يحيا أزمة المسافة الخطيرة بيننا وبين أوروبا.	- الحصلة الحضارية تمنح (التمّمي + اللاتمّمي) قدرا من الحرية
- يعاني انقسام الشخصية	
- التمي العربي يعيش في قل الحضارة الغربية.	

غالي شكري، المتّمي: 21

م: 21

م: 22

انطلاقاً من مبدأ المقارنة يصل النقد إلى السؤال المباشر الذي طرح على نجيب محفوظ ((هل تعتقد

أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللاتمتي كما يذهب بعض النقاد، أم أنه ينتمي إلى عقيدة فكرية حدتها اهتماماته التي ذكرتها في الرواية. وإن تم ذلك في إطار من السلبية، ومعنى آخر ما اعتماداً على منهج المقارنة قارب الباحث مأساة كمال عبد الجواد التي أرناب فيها نجيب محفوظ نفسه ارتياباً يعود في نظر غالي شكري إلى هاملين:

- إن المتني في العرب ليس مطابقاً للمتني في الغرب. وقد رد الناقد انعدام التطابق هذا إلى انعدام نظرية متكاملة في الفلسفة والاقتصاد والسياسة والمجتمع عند المتني العربي. والتي تتطلب التنظيم، ومن هنا كان الارتياب والشك عند نجيب محفوظ في أن يكون كمال عبد الجواد مثلاً للاتمتي. ومن هنا يصف الناقد المتني العربي بأنه متمم مأزوم لا يعيش في ظروف طبيعية فهو يتمتع بمكاسب ديمقراطية⁽¹⁾.

ترتب عن تطبيق هذا المنهج المقارن الذي اعتمده غالي شكري بأنه يعتبر من الخطأ تصنيف كمال في اتجاه اللاتمتين الغربيين لسبب بسيط وهو أن لكل لا متني نته الطبيعي الذي ولد فيه، فأسباب رفض الحياة تختلف من شخصية إلى أخرى، لذا يلج الناقد على طرح السؤال التالي: ما هو الدافع الأساسي لرفض الحياة عند كليهما (يعني عند شخصية ماتيو وشخصية كمال عبد الجواد؟). ولماذا كانت تحمل بماتيو رغبة شديدة في الإنتماء على النقيض من كمال؟⁽²⁾.

إن المنهج الذي تبناه الناقد في مقارنته للشخصيتين في ثلاثيتين مختلفتين أوصله إلى قناعة واسعة وهي أن المكون الباني لمأساة كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ ليس نفسه بالنسبة لمأساة ماتيو في ثلاثية سارتر. فمكون مأساة ماتيو هو مشكل الحرية التي جعلها سارتر جوهرها لكافة المشكلات والقضايا التي أثارها في فلسفه. ومن هنا كان التماثل والمطابقة بين موقف سارتر الفلسفي والسلوكي والروائي.

وفي ثلاثية نجيب محفوظ فقد كشف الناقد عن المكون الباني لمأساة كمال عبد الجواد (وهي مأساة جبل بكامله)، وهي مرتبطة بطبيعة الأزمة التي تجدها التقاليد غير الديمقراطية والتحالف بين الإستعمار والرجعية، ومن الطبيعي.. أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والقلق⁽³⁾.

ومن مظهرات هذه الرؤية المساوية أن توصل الروائي نجيب محفوظ في ثلاثيته بالتاريخ للكشف عن الجذور العميقة للمأساة، ولحماية تجربته من صمود القارئ وإعراضه، (لذلك) راح يفصل له الجذور العميقة للمأساة حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارئ إلى النهاية فلا يكف عن التساؤل بعدد⁽⁴⁾. وقد

(1) غالي شكري، المتني: 26

(2) م. س: 27

(3) م. س: 28

(4) م. س: 29

للمزمنة نفسها. وما يؤكد جماعية الرؤية العذرية أن ((كثيرة هي المقاطع التي لا يتحدث فيها العذري. على ما نورد الرواية، [لا بصيغة نحن])⁽¹⁾.

إن عملية التفسير التي أخزها الطاهر ليب، فهي على أهميتها وصراحتها المنهجية، تظل مرتبكة، لأنها طالت جانباً واحداً وهو الأفكار فقط، فلم تمتد إلى مكونات العملية الإبداعية باعتبارها البنية السطحية التي تخفي وراءها بنية أخرى وهي البنية العميقة الدالة المتمثلة في البحث عن المكون الباني الذي كان وراء الشكل التعبيري للشعر العذري. وفي ذلك قصور من الناقد ما دام أنه لم يتعد مكونات العملية الإبداعية. وبالتالي فإننا نفسره لا بتوفر على الجودة التي كنا نرتقبها.

ثانياً: الرواية الأدبية والرؤية المأساوية

نتناول في هذا البحث القراءة الثانية وهي للباحث مدحت الجيار الموسومة ((النص الأدبي من منظور اجتماعي))، والتي تشترك مع السابقة في الرؤية المأساوية، وتتميز عنها في التصور والعرض والمنهج. نستهل هذه القراءة بالسؤال المركزي التالي: كيف استطاع الباحث مدحت الجيار القبض على رؤية العالم في الأعمال الروائية التي قاربها؟ وكيف حدد مكونات الرؤية المأساوية للأعمال التي تناولها؟ للإجابة عن هذه الأسئلة نقارب الرؤية المأساوية التي لمسها في النماذج الروائية التي اتخذها متناً لمقارنته. نقدم النموذج الأول الذي تمثله روايتي ((العيب)) و((الحرام)) لـيوسف إدريس، وهما الروايتان اللتان تصدر عنهما رؤية مأساوية. ولتفسيرها كشف مدحت الجيار عن علة الوضع السيء أو البحث عن المكون الباني الذي يشكل أنماطاً الذي تظهر في المابعد وهو روايتي ((العيب)) و((الحرام))، وهي الظروف الاقتصادية التي اعتبرها الباحث علة العلل، حيث يتحول ((كيس النفوذ إلى محرك للعالم))⁽²⁾.

يبين الباحث أن التناقضات المتضادة في العلاقات الإنسانية وفي الشخص مردها إلى العامل الاقتصادي المادي. ((وهنا يتحول القانون الاقتصادي إلى ضرورة قاهرة تحتاج إلى من يقهره))⁽³⁾. فتدهور الظروف الاقتصادية للمجتمع يؤدي إلى تدهور السلوك العام، فيفعل هذا العامل الاقتصادي المتدهور، يدوس الإنسان الأخلاق والقيم، لأن القانون الاقتصادي كان قد قهره، إذ أصبحت النتيجة الضدية [الأخلاق والسلوك]، هي المنشئة للتعارض المؤدي إلى الرؤية المأساوية، أو هي المكون الباني لهذه الرؤية كان يديرها القهر. قهر هزم الإنسان ودفع به إلى القنوط، ومن هنا كان الانهزام أمام الواقع المأساوي الذي قهره.

(1) الطاهر ليب، موسيولوجيا الغزل العربي (الغزل العذري نموذجاً): 149

(2) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 90

(3) نوال زين الدين، روايات يوسف إدريس، دراسة بنيوية (توليدية): 174

((كانت نساء (في رواية العيب) قبل قبول الرشوة، ذات شخصية موية متعاسكة، فإذا بها بعد الرشوة تحس بان شيئا في شخصيتها قد تفكك وانقسم وانشط جزئيات))⁽¹⁾

إن ربط الباحث تفسير الرؤية المأساوية بالعامل الاقتصادي باعتباره ألوغوس التكويني الذي كان وراء كل الأزمات وكل المآسي. وهكذا فإن القانون الاقتصادي لم يصبح آلية للتغيير فحسب، بل آلية للقهر والشقاء، ومن هذا الباب، أضحي مصدرا للرؤية المأساوية. وقد جاء هذا القانون نتيجة للسلوك السلبي للطبقة الوسطى في المجتمع، فهي مصدر الرذيلة والفساد والجريمة، هذه الجريمة التي أضحت من فعل الجماعة، وليس من فعل الفرد، أي أن المجتمع أضحي المتهم الرئيسي بهذه الجريمة. ولهذا يقول الباحث إن الجريمة: ((في الحرام)) و((العيب))، (ويقصد في الروايتين)... جماعية إذ يذوب الفرد رغم إخلاصه أو نقائه في بوتقة الجماعة))⁽²⁾. وهذا تأكيد من الباحث على تمسكه بالمفهوم الغولدماني التي يرى أن الرؤية من صياغة الجماعة، و((لا تعترف بالفرد وعلى الرغم من أن الكاتب (يوسف إدريس) - هنا- يحاول أن يكون صوت الجماعة، وإن لم يكن واحدا منها))⁽³⁾.

وعلى العموم فإن تقييم هذه القراءة يقر بعدم التزام مدحت الجيار الحطة الإجرائية التقليدية التي اعتاد النيويون التكوينيون الالتزام بها، والتمثلة في الوقوف على مرحلة الفهم، أي فهم العمل الإبداعي أو بنيت السطحية، والتي تحظاها الباحث جوانب هامة منها، وأحل محلها مرحلة التفسير التي هي الأخرى لم تكن ودية ودقيقة، لأنها لم توصله إلى عملية تفسير شاملة توصل إلى المنشأ التكويني للرؤية المأساوية. وتفاعلا في آخر القراءة وقوف الباحث عند بعض الجوانب من البنية الدالة، بشكل مقتضب - جدا- مما يكشف عن الاضطراب المنهجي لدى الباحث. وكان يمكن أن نقبل بهذه المقاربة لو أن القراءة مست نصا خرج الإبداع كما هو الحال عند محمد براءة في مقارنته للرؤية النقدية عند محمد مندور⁽⁴⁾.

وفي سياق مقارنة هذه الرؤية المستوحاة من موضوعة القهر في الرواية العربية، قارب مدحت الجيار ثلاثة نماذج في ثلاث قراءات مستقلة وهي:

- 1- البلدة الأخرى، لـ إبراهيم عبد المجيد
- 2- أحزان صيف منية، لـ شمس الدين موسى
- 3- طرف من خبر الأخرى، لـ عبد الحكيم قاسم

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 92

(2) م. من: 92

(3) م. من: 92

(4) راجع، محمد براءة، محمد مندور وتظهير النقد العربي

تلخص هذه الروايات ثلاثة أنواع من القهر: النفسي والاجتماعي والروحي، يفسرها الباحث ضوء القانون الذي تنشأ وفقه العلاقة بين الأنا والآخر الذي تبني عنه الرؤية المأساوية بسبب القهر فالجساعة تحاول قهر الفرد، والفرد في مواجهة الجماعة، وإن هذا التعارض بين الأنا والآخر هو الذي يمس ثنائية الصراع، وأدى إلى تبلور الرؤية المأساوية ما دامت الرواية ترمز إلى القهر الذي هو ((ضد الحرية الإنسانية النبيلة، وليس القهر مجرد حرمان من الحرية، بل هو وصف لسلب الإرادة))⁽¹⁾

اعتمدت قراءة الباحث على تفسير الرؤية المأساوية من خلال تطبيق القانون الذي نشأ وله العلاقة بين الأنا والآخر، تفسير هجين عليه التحليل النفسي، والعقلي. وقد بدا ذلك واضحا من تركيز الباحث على تفسير سلوك الوجهة النفسية بوصفه البنية العميقة الدالة، و((لحسن إمام الآخر يقول الحضاري، ثم ثروته، ثم سلطان الحكم، وأمام الأنا الغريزية المتخلفة الفقيرة، والأنا الواعية الفقيرة، ثم الأنا المسلسلة المتوترة، وهي أنا تنصير دائما بالسلب والهروب والخوف فتقتل الآخر عن جهل أو تحجب من أرضه ومملكته، أو تنوب في السلب والضحك والمرارة، لم يترك النفس على مواها))⁽²⁾

لتأطير الرؤية المأساوية بين الباحث (بضعيف الباء) - عن طريق مبدأ التماثل - أن الانهيار النفسي الذي عرفت به الشخصيات الروائية يتماثل مع الواقع النفسي المهيار الضائع، - غير أنه لائق شكلي، لأنه لا يرقى لتحليل البنيات الذهنية التي تتماثل مع العمل الإبداعي - ((الأمر الذي انتهى بالبطالين إلى الضياع بلا هدف حتى يقهر الوطن هزيمته، ويتصر على السليات والفساد⁽³⁾ وكانت رواية (طوفان) خير الأخيرة، لعبد الحكيم قاسم) نموذجاً للرؤية المأساوية التي ظهرت في القهر باعتباره يشكل الما قبل الذي ((يأتي من مفهومنا عن الموت وعن الآخر، وهو يحاول أن يجر الإنسان من قهر الموت، بالفهم والوعي لا يبحث له))⁽⁴⁾

إن مأساة الإنسان بوصفه اللوغوس التكويني تتجسد في القهر الذي يعانيه، وهو قهر متعدد: الموت، الضياع... الخزيمة، أي أن مأساة الإنسان هي معاناة الإنسان في هذا الواقع المهيار الضائع، بلا هدف، نتيجة للتعارض بين الأنا والآخر، وهكذا فإن الرجوع إلى مكوف هذا الواقع هو التفسير الصحيح لهذه المأساة الإنسانية، وهذا ما حاول الباحث تفسيره بشيء من الإيجاز. والذي نجده ينسجم مع التصور الغولدماني لرؤية العالم التي بناها على تعارض طموحات طبقة اجتماعية بمجموعة أخرى، تؤكد عليها الفقرة التالية: ((إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذا المجموع من الطموحات من المشاعر والأفكار التي تضم

(1) مدحت الجبار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 133

(2) م. من: 136-137

(3) م. من: 137

(4) م. من: 137

أعضاء مجموعة (وفي الغالب طبقة اجتماعية)، وتواجهها مجموعة أخرى، إنها، بلا شك خطاطة تجميعية للمؤرخ، ولكنها تجميعية لتبيان حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية و متسجمة إلى حد ما⁽¹⁾.

وإذا كانت مهمة الناقد البنيوي التكويني تتمثل في استخراج البنية العميقة الدالة الموضوعية للاستنتاج الأدبي من خلال فهم العمل الإبداعي وتفسيره، فإن محدث الجيار لم يلتزم بالمسطرة الفولدمانية في مقاربة ثلاثية القهر المتمثلة في الروايات التالية: (البلدة الأخرى)، (أحزان منية)، (طرف من غير الأخرى)، وهي روايات التي تلمح للقهر النفسي والاجتماعي، من خلال العلاقة (الأنثى / الآخر)، فمن وجهة نظر ألتوج البنيوي التكويني، فإن الباحث فضل الحفر في الكثير من الأحيان عن التكون الباني، حين يعمد إلى البحث عن المجهول قبل البحث عن المعلوم، أي في تفسير نفسه (الأنثى بالآخر) بوصفها اللوغوس التكويني، (الناظر بالهزوم)، دون أن يتعرض إلى الجوانب: الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تتمتع الأساس التكويني للرواية المأساوية، ومن شأن هذه الجوانب أن تكشف عن منشأ القهر وتكوينه، وهذا ما يبيته بيون سكادي حين يقول: ((ومن الصحيح تماما أن مهمة المؤرخ الجدلي هي استخراج الدلالة الموضوعية للاستنتاج الأدبي، هذه الدلالة التي يتعين إدخالها في علاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة. يمكن أن توجد بين هذه الدلالة والوظيفة الموضوعية لسلوك أو لممارسة الكاتب بعض التناقضات، ولكن حين تكون هذه التناقضات متوافقة في بعض الحالات، نأخذ ذلك بسبع بفهم مدقق للعلاقة فرد - مجموعة اجتماعية⁽²⁾)).

إن التفسير الذي توصل إليها محدث الجيار في ثلاثية القهر، لم يكن من صميم العلاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بل استبدلها بقراءة نفسية حاولت مقارنة حقيقة المجهول، ويتضح لهذا الأمر في الفقرة التالية: ((لقد نسي المجهول كل المواضيع الاجتماعية، نسي العالم الخارجي ونشترك حول نفسه ودرجاتها، ونفذ سلوكا عزيزا بلا روية، فسقطت عنه صفة الحرية لأنها (أنثى) ضعيفة أمام عقلها، لتسلط لها وما ولها واجها⁽³⁾)).

وحين قسر الباحث سلوك المأمور فلم يربطه بعوامل خارجية، بل بعوامل نفسية ذاتية التي رأى فيه التكون الباني لهذا القهر، ((ولم يكن المأمور حرا في سلوكه وفعله، بل كان مقيدا برغباته ومنافع يأملها، وغلاما جعله في نهاية الرواية يرتد إلى الفعل الفريزي نفسه، فينسب الموت لأزمة قلبية حادة، لا إلى

⁽¹⁾ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, 26

بيون سكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة، محمد سيل 49

محدث الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 139

(موسى) القابلة وتكتل نساء الدراويش لحنان امرأة فونسية مسيحية⁽¹⁾ وفي مقارنته لسلوك شخصية أحمد والعمدة، فإن الباحث ربطها بعوامل نفسية لم يوضحها بدقة، ((ولم يكن سلوك أحمد سلوك الأحرار حين نظم بيته وأعاد طلابه... ولم يكن حرا حين يفلق بالآخر المختلف عن زوجته زينب. كذلك كان سلوك العمدة))⁽²⁾.

تؤكد هذه الشواهد، أن الباحث ركز على تفسير (الأما) المفقود من خلال مكونه الباني وهو التفسير النفسي لسلوك غير حر، فد المأمور مفيد برغباته، وأحمد لم يكن حرا، حين كان يفلق بالآخر، وكذلك العمدة الذي عانى القهر النفسي، فكانت مأساته من هذا القهر، الذي سبب له النسيان والإنقطاع عن العالم الخارجي، أي سبب تعارضه مع الخارج الذي جعله مقيدا بسبب القهر والموت ((و لهذا نجد ختام الرواية على لسان المأمور والطبيب يلخص هذا الموت / القهر / التقليد / الغريزة الضرورية. يقول المأمور بعد معاينة الجثة ومعرفة القاتلة: قررت أنه لا ينبغي أن تغفل من العقاب. مهما كان سببه المعلن، وأخذت الطبيب جانبا... قلت له هاسا:

- قل لي ما سبب الموت الحقيقي؟...)

إنه الموت، فقدان الحرية، وفقدان الاختيار، حين تتحول كل الأشياء إلى شكلية لمعالجة الآخر وهنا يكون الموت رمزا لفقد الحرية مثله مثل التقليد، وثانية الفعل واضطرابه، وبهذا كانت إجابة الطبيب شافية، موتنا نحن الغريزيين أم الموت الفيزيقي لمن يتمتعون بالحرية⁽³⁾.

تشير الفقرة السابقة إلى مسألة أساسية في هذه المقاربة، وهي أن مأساة الإنسان مرتبطة بمكونه الباني يتمثل بقهره، بموته النفسي.. الغريزي. إن رؤية الروائي المأساوية تتمثل في هذا التعارض بين الإنسان والواقع الذي سلب منه حريته، وليس الموت الفيزيقي الجسدي، إنما من خلال هذا القهر النفسي. إن موت الإنسان في استسلامه للقوانين والتقليد والجمود، وليس في الموت الفيزيقي الذي هو حريته الفعلية الحقيقية. في هذا السياق يطفو السؤال المنهجي التالي: ما هي الآلية الإجرائية التي اعتمد عليها الباحث لتحديد الرؤية المأساوية للروائي؟

إن القراءة الحايطة لهذه المقاربة تكشف أن الباحث لم ينجز تحليلا يراعي الشمولية التي يتوخاها المنهج البنيوي التكويني، ذلك أن المستقرى لهذه القراءة يتبن له أن الباحث خلخل المنهج الفولدماني، فلم ينجز قراءة وافية وشاملة للبنية الدالة بوصفها الجسر المؤدي إلى تفسير البنية، مما أدى به إلى تجاهل كثير من الآليات المساعدة على تحديد الرؤية، ومنها الثمائل. ويمكن القول إن هذه القراءة كانت إلى الاتجاه النفسي

(1) مدحت الجبار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 139

(2) م. س: 139

(3) م. س: 140

أقرب منها إلى النهج النبوي التكويني. فقد استفاد الباحث من الآليات الإجرائية لعلم النفس في فهم التجربة الأدبية، وتبلى ذلك في التركيز على العلاقة (الأنا وغيره)، والغرائز، والرغبات، والمواء، والمواجس، ونشأة الفعل والاضطراب. وعلى هذا الأساس فقد أفاد مدحت الجبار من علم النفس أكثر من إفادته من النبوية التكوينية.

شمة قراءة ورواية أخرى، قاربت الرؤية المأساوية في رواية البلدة الأخرى لسبراهيم عبد المجيد، وحاول في هذه القراءة أن يقترب من المنهج الغولدماني بنسبة قليلة، من خلال إيلانه أهمية لمرحلة ألفهم، الأمر الذي مكّنه من تفكيك بعض عناصر البنية السطحية للرواية، فكان التركيز على الفضاء المكاني الذي عرف تغييرا ونقلًا (القرية/ المستشفى)، دون أن يوضح الصلة القائمة بين المكان بوصفه مظهرًا والرؤية باعتبارها المكون الباني الذي يتجلى في السطح الذي، وهنا يعود مرة أخرى لتجديد الصلة بين الرؤية المأساوية والقهر، حيث استلم الأنا لقهر الآخر، الآخر الذي يتمثل في الساطة بأجهزتها القمعية التي ((تساعد كلها على انتفاء إنسانية الإنسان))⁽¹⁾.

استقصى الباحث المكون الباني للرؤية المأساوية في رواية (البلدة الأخرى) من الأنا المقهور، الذي يتحول في الرواية إلى قاهر، فهو من هذه الناحية قد قهر القهر ((بوعي الأنا بشروط قهرها، ووسائل قهر الآخر لها))⁽²⁾. ومن ((الثروة التي تقهر ضرورة الفقر والحاجة الاقتصادية، وتتغنى بضغوط الأسرة ونفي متطلباتها))⁽³⁾. ومن هنا تفهم المفارقة حددها الروائي في الثنائية التي تستوحى من عنوان الرواية (البلدة الأخرى)، التي تقابلها (البلدة هنا) وهي المكون الذي لم يذكره الروائي، ونستوحى من النص باعتباره البنية العميقة الدالة. فهي ((هنا) قهر، مأساة، وفي (الأخرى) يتحول المقهور إلى قاهر، لأن الأنا يتغلب على (الآخر)، وهذا ما توحى إليه النفس المقهورة التي تأمل أن تتخلص من القهر.

يتعاضد فعل المأساة عندما تكتشف (الأنا) أن قهر (هنا) أي الوطن، المكون الباني، أفضل من قهر (الآخر)، وحينئذ ترناح النفس إلى قهر الوطن المتمثل في سوء الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي كانت هي الفعل القاهر، وهي تشكل. وهنا يبرز وعي بطل وراوي الرواية حينما ((ينفي شروط الآخر، تميز ذاته وإرادته، فيعود إلى الكتابة التي انتقدها بفعل الفقر والحاجة))⁽⁴⁾.

نتبين من هذا التحليل أن مأساة البطل ناجمة عن قهر الحاجة، أي قهر الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة، تشكل البؤرة التي ينبغي التركيز عليها عند التفسير. غير أن مظاهر هذا القهر (المكون

(1) مدحت الجبار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 140 - 141

(2) م. من: 141

(3) م. من: 141

(4) م. من: 142

والواقع فإن مقارنة الرواية السالفة الذكر لم تحظ بقراءة وافية، وقد جاءت في سياق دراسة للقهر التي أومات إليها في هذا التحليل. وقبل عرضه الرؤية المأساوية، قدم الباحث بنية الرواية (بحكم الحكم)، فهي من الروايات ذات الطابع التاريخي، ((تشير إلى التاريخ، تاريخ حكم الحاكم بامر الفاطمي... تستند إلى مجموعة من المصادر التاريخية والشعبية والعقائدية، وهي مصادر تضبط التواريخ حتى يتماثل السرد التاريخي السرد التاريخي))⁽¹⁾.

من هذا المنطلق يستعين الروائي بالتاريخ لبعائلته مع الواقع، فالرواية تقوم على ((مشكلة بين نص تاريخي حقيقي، وواقع اجتماعي))⁽²⁾. ولهذا فإن هدف الكاتب هو فهم الواقع من خلال عرض التاريخ الذي يجد في أحداثه مادة قتل السلطة والبشر، ومن هنا كانت العلاقة بين التاريخ والواقع، فقد قرأ الروائي واقع الأمة من خلال قراءة تاريخها الحقيقي.

للكشف عن الرؤية المأساوية، ارتكز الباحث - بشكل مقتضب جدا - على عرض صورة من تاريخ حكم الحاكم بامر الله الفاطمي، وعن نسله وشذوذه، وعن أفعاله التي كانت لا تعمل وعن التآمر في هذا العصر في ذلك العصر، كل هذا شكل مأساة وقهر حقيقيين أدى إلى ((تمرد الذات السلبية مرة واحدة ضد الحاكم حتى أن احترقت القاهرة بعد الدفاع السليبي، وتنتهي المأساة، وينتهي القهر بموت مسيها حتى تقتل مست الملك أخاها بيد أعدائه))⁽³⁾.

إن الأحداث التاريخية التي تسردها الرواية باعتبارها البنية السطحية (بحكم الحكم)، والتي تضم رؤية مأساوية أو المكون الباني لأحداث القهر والظلم التي تعاني منها (الأنا والآخر)، والتي تتماثل مع القهر السياسي المباشر، فلا فرق بين السلطة في التاريخ، والسلطة السياسية اليوم، فمأساة الإنسان ناجمة من قمع السياسي لأننا، فالقهر مزدوج بين التاريخ والسياسة))⁽⁴⁾. غير أن ما يتميز به القهر (المأساة) في الرواية، استجالاته إلى انتصار، بقتل الظلم وقهر ضرورته.

وإن كان الباحث قد وفق في تحديد مظهرات الرؤية المأساوية للكاتب سالم غيث، والمتشكلة في عرض القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، إلا أن المقاربة كانت أقرب في تحليلها إلى القراءة الوصفية التاريخية للأحداث لعدم التزام الباحث بالخطوات المنهجية العامة للبنىوية التكوينية، وخاصة مرحلة الفهم وصفها مرحلة مركزية في هذه القراءة.

(1) مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي: 150

(2) م. س: 151

(3) م. س: 152

(4) م. س: 153

وإذا سلّمنا جدلاً أن جميع الأعمال الإبداعية تتوفر على رؤية للعالم، فإن الباحث مُدحّت الجليار لم يظهر بتحديد رؤية المبدع صام نغيش، بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع، فقد أشار إلى القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، لكنه لم يكشف عن طبيعة البيئات السياسية الواقعية التي تتماثل مع البنيات التاريخية التي روت ما حدث، دون أن يستفيد من آلية التماثل لرؤية ما يمكن أن يحدث، فإذا كان ((التاريخ يروي ما حدث، فإن الشعر لا يهتم بما حدث، وإنما بما يمكن أن يحدث، وهذا الإمكان... متجه نحو المستقبل))⁽¹⁾.

ثالثاً: الرؤية الحاسوبية في الرواية اللبنانية

تحليل هذه الرؤية ساعتمد على الدراسة التي أجزمها الباحث اللبناني رفبق رضا صبدائي الموسومة (النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية خلال الفترة، 1975 - 1995)، وهي من أهم القراءات النقدية التي تبنت المنهج البنوي التكويني لرصد الرؤية الماساوية التي جسدتها الرواية اللبنانية التي صورت أحداث الحرب الأهلية في لبنان.

تحتوي هذه الدراسة على مدخل - فضلاً عن المقدمة والخاتمة والكلمة الأخيرة- يحتوي المدخل على ثلاث جزئيات، تناول الباحث في الأول التحولات التي أدخلتها الحرب اللبنانية في بنية المجتمع اللبناني، فضلاً عن الانعكاسات التي أفرزتها. وفي الثاني طرح رقيقاً فكرياً يتعلق بإشكالية البحث وفرضيته، وهي تتصل على الخصوص بالتباين بين النص التاريخي السياسي وبين النص التخيلي الروائي. وفي الثالث تناول الباحث إلى مسألة منهجه النقدي. وبما أن هدف هذه الدراسة يتحدد في ((معرفة كيف تجسدت النظرة إلى الحرب ودلالات هذه النظرة، وليس قراءة الحرب نفسها من منظور انعكاس))⁽²⁾. فكان من الضروري أن يستعين الباحث بـ ((المنهج البنيوي التكويني (يوصفه) القاعدة الأساسية التي تحدت بموجبها منهجية البحث))⁽³⁾.

أما الباب الأول الذي عنوانه (الرواية والحرب) فيضم فصلين أولهما نظرة الرواية اللبنانية إلى المجتمع اللبناني قبل الحرب فبه يرصد الباحث تطور الرواية اللبنانية ابتداء من مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، وقد جسدت المرجعية الاجتماعية - الثقافية، واختلالات البنية الاقتصادية - الاجتماعية والوضع المأساوي للمجتمع الريفي، وأزمة المثقفين في تحديد هويتهم. وفي الفصل الثاني المعنون الحرب اللبنانية وانفجار المكبوت بين الباحث المراحل الثلاث التي عرفت بها الحرب اللبنانية الطائفية والتي ترجع إلى

(1) عي الدين صبحي، الروايات بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع، مجلة، الفصول الأربعة، السنة الثامنة / العدد 29، يونيو، 1985: 121

رفيف رغما صيداوي، النظرية الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 38

38 م. م. (3)

((الاختلالات البنيوية للنظام السياسي والاجتماعي اللبناني))⁽¹⁾. وإلى فشل النظام الطائفي. ثم تناول الباحث الاتجاهات الثقافية ذوات الأصول السياسية. وأن ممالك الأحزاب كشفت عن ازدواجية البنية الثقافية، التي كشفت عن الدور الفاعل للاتجاه العصبي الطائفي، وعن المحيط العربي والتبعية لأنظمة خارجية، وعن هيمنة الأيديولوجية الطائفية وتأثيرها في الحرب.

وفي الباب الثاني (الزمان والمكان والشخصية في روايات الحرب)، تناول دفين رصاً كل عنصر من عناصر البنية السطحية في فصل مستقل. ففي الأول (رؤية الحرب من خلال الزمن في الرواية)، أشار الباحث إلى بنية الزمن التي كشفت عن المكون الباني لرؤية الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية. وهي رؤية سوداوية، تنفتح تارة على الذاكرة التاريخية و((تتطلب من استقراء التاريخ بصفة محددة للزمن الحاضر))⁽²⁾. وتارة أخرى تنغلق النصوص أمام الذاكرة، مما كرس انغلاق الزمن كابوسية الخطاب، فكانت الرؤية مأساوية سوداوية. ومن مظاهر تشظي الزمن كشف الباحث عن تكسير السرد وارتباطه بالمكان الذي تبرز منه محاور الزمنية. ومن هذه التقنية تولدت رؤية الروائي.

إن تقسيم الباحث للرواية اللبنانية التي جسدت الحرب اللبنانية الطائفية مكنته من استخلاص دلالات مختلفة عن الحرب الأهلية اللبنانية، فافتتاح الرواية على التاريخ يتماثل مع نظرة أرسطوطاليس إلى الحرب وارتباطها بالتاريخ. وانتقال النصوص على التاريخ دل على نظرة آتية للحرب. كما دل تكسير السرد وافتتاح النصوص على الذاكرة التاريخية إلى تشظي ذاكرة المتفكر.

وفي الفصل الثاني الموسوم رؤية الحرب من خلال المكان في الرواية تناول الباحث خصائص المكان في البنية السردية الروائية التي قادته إلى المحور الذي رأى فيه البنية العميقة الدالة أو إلى اكتشاف الكائبات الضمنية للروايات المستهدفة، وتماثلت دراسة المكان مع دراسة الزمن. فافتتاح الروايات على ذاكرة التاريخ تماثلت مع رحابة الفضاء الروائي، وانغلاق النصوص أمام ذاكرة التاريخ تماثلت أيضاً مع محدودية الفضاء المكاني.... وهكذا فإن البناء الفني للمكان في روايات الحرب الطائفية اللبنانية حمل نفس الرؤية السوداوية التي أشرنا إليها في عنصر الزمن. وما قيل عن تشظي الزمن والمكان يتسحب على بنية الشخصية في الفصل الثالث حيث تقدم منهجية الباحث على نفس الخطة الإجرائية التي سلكها في الفصول السابقة، وقادته إلى استخلاص الرؤية المأساوية لرواية اللبنانية في زمن الحرب الأهلية بوصفها المكون الباني للشكل الروائي للحرب.

تحتل الرؤية المأساوية مكانة هامة في الرواية اللبنانية المعاصرة، وذلك لاعتبارات كثيرة لم تكن عرضية، ومنها الحرب الطائفية اللبنانية بين (1975 - 1990)، والتحول التي عرفها المجتمع اللبناني على

(1) ديفد رضا حيداري، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 79

(2) م. من: 135

المعبد التاريخي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي والفكري والديني، مما انعكس على الثقافة والإبداع، نوفر كم هائل من النصوص الروائية - على وجه الخصوص - جسدت هذا الانقسام الطائفي ذي النظرة السوداوية المأساوية، مما دفع كثيراً من الباحثين ((إلى دراسة النظرة الروائية إلى الحرب))⁽¹⁾. لأن الانقسام الطائفي أسفر عن معارضات في الرؤى وفي مواقف رجالات الفكر والثقافة إلى الحرب ((التي لم تنشأ من عدم، والتي راح كل من سارها وتطورها يؤكدان التناقضات العميقة في بنية المجتمع اللبناني المؤولة عن تفجير القتال، أي ارتباط الحرب بأسباب موضوعية. فبرزت الحرب كوجه للصراع السياسي الثقافي السابق عليها والعائد إلى زمن السلم بل إلى تاريخ قيام دولة الاستقلال، صراع تجلّى في البنى الاجتماعية كافة، السياسية منها والاقتصادية والثقافية))⁽²⁾.

تمثل الروايات ذات الرؤية المأساوية، أو ما حام حولها من الروايات التي تجانب الرؤية السوداوية أو التشاؤمية نسبة 63٪، أي أن هذا النصف من الروايات يقارب ثلاث عشرة رواية من مجموع تسع عشرة رواية اتخذها الباحث مثلاً لمقارنته. فالرؤية المأساوية تتسجم مع التوجه العام لنظرة الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية، ولاغرو في أن تهيمن الرؤية المأساوية على الرواية اللبنانية، لأنها رواية كتبت في زمن الحرب، في زمن الصراعات الطائفية التي مازالت قائمة إلى يوم الناس هذا.

لم يتخذ الباحث رفيق رضا صيداوي من مختاراته الروائية متناً موحدة، يجمد الرؤية المأساوية / السوداوية، إنما عمل على استقلالية النص الروائي الواحد بوصفه بنية دالة ولو أنه يتقاطع مع كثير النصوص الروائية التي تشارك بعضها البعض في نفس البنية الدالة وفي نفس الرؤية. وبدا غرض الباحث من هذه القراءة واضحة، هو البحث والتأكيد على الرؤية المأساوية من العناصر الرئيسية للبناء الروائي وهي (الزمن، المكان، الشخصية) بوصفها مظهرات قادت الباحث إلى محور العمل الأدبي المتمثل في الرؤية المأساوية، وهي مفتاح هذه النصوص الروائية. إن دراسة هذه التفاصيل ليس الغرض منها كشف ((طرق انتظامها وحسب، ولكن لاستخراج دلالات هذا الانتظام بما أنها الدلالات التي تحكممت بالنصوص الروائية وسيرتها (بتضيق الياء) من جهة، ونهضت عليها البنى الذهنية للكتاب من جهة ثانية))⁽³⁾.

لهذه الفقرة دلالة هامة، إذ تفصح بجلاء عن التصور المنهجي الصائب في تعامل الباحث مع العناصر (المظهرات) المشكلة للبناء الروائي، بوصفها عناصر حاملة للرؤية من جهة، والكاشفة عن مرجعياتها التكوينية. وقد انطلق رفيق رضا من عملية الفهم التي ساعدته على تمثل العناصر وجزئيات البنية

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 15

(2) م. ص: 21

(3) م. ص: 46

السطحية باعتبارها حاملة لما هو هام وكلّي أي الرؤية للعالم. وانتهى الباحث بربط الخاص بالعام عن طريق عملية «التفسير» التي تفرّغ... وضع الدلالات ضمن سيروية البنية الثقافية للمجتمع اللبناني»⁽¹¹⁾.

إن هذا التصور المنهجي الصادم الذي تلجأ به الباحث. كان من أهم العوامل التي يمرت السبيل له لمقاربة الرؤية المأساوية للرواية اللبنانية من خلال تناولها لموضوع الحرب الطائفية. وهي الرؤية - بالطبع - التي هيمنت على ثلثي الأعمال الإبداعية التي كتبت في أثناء مرحلة الحرب أو ما بعدها. ومن هنا نخلص إلى السؤال التوجيهي التالي: كيف قارب الباحث وظيفاً رضا صيداوي الرؤية المأساوية في الرواية اللبنانية التي تناولت موضوعاً الحرب الطائفية.

إن الإجابة المنهجية الدقيقة تفودنا - حتماً - إلى القراءة التي أجراها الباحث بوصفها مقارنة نقدية التي مكنته من تحديد الرؤية التي كانت متضمنة في الإبداع المقروء. وليسان ذلك ركزت على روايتين مستقلتين وهما:

الرواية الأولى: (الفرس القليل يترجل) لـ آلديوي اليامن، وهي من النماذج الأساسية في هذه المقاربة. تم التركيز على الرؤية المأساوية التي كشف عنها الباحث من خلال العناصر الأساسية الثلاثة (الزمن، المكان، الشخصية) في ثلاثة فصول مستقلة.

بالنسبة لعنصر الزمن في رواية (الفرس القليل يترجل)، يبين الباحث أن الرواية يهيمن عليها زمانان أساسيان (زمن الحاضر) يمرض زمن القصص، وهذا ما تؤكده (الأفعال المضارعة)، و[زمن داخلي]، وهو الزمن الذاتي تشير إليه الإسترجاعات. زمن جاء ليخفف من هيمنة الزمن الأول (الحاضر)، الذي كانت الغاية من «توليد صورة عن حدة طغيان الزمن الحاضر الموازي لزمن الكتابة»⁽¹²⁾. وكان الزمن الداخلي جاء لغرض مقاومة الزمن الحاضر، الذي كان مشحوناً بالمآسي والآلام، ومن هنا تبرز جدلية العلاقة بين الزمن الماضي (الداخلي)، والزمن الحاضر (الواقعي)، هذه الجدلية التي وصفت رؤية مأساوية سوداوية للمستقبل عبر عنها الباحث بـ «(رؤية الكاتب للحرب وغير المنفصلة عن رؤيته العدمية للموجود بعمامة)»⁽¹³⁾. وكان هذا الوجود غلق (بضم الحاء وكسر اللام) عبثاً مادامت الحرب لا معنى لها، ومن هنا كان عنصر الزمن المتعارض بين الداخلي والخارجي، هو الزمن الحامل لهذه الرؤية المأساوية التي حددت موقف كاتب الرواية من الحرب الأهلية اللبنانية. فكيف تطفهت نفس الرؤية في عنصر المكان؟

إن الحديث عن المكان في الرواية الحديثة هو حديث عن الكون الباني / الرؤية، أيضاً، لذا أضحي تحديد المكان وأبعاده، أمراً ذا أهمية للتوصل إلى تحديد أبعاد الرؤية وتطلعاتها. وهذه الفكرة كانت راسخة عند

(11) وفي رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 46.

(12) م. ص: 109.

(13) م. ص: 110.

زئبق رضا صيداوي حين لاحظ ((ميل الرواية الحديثة إلى اعتماد تغنيات أكثر تعقيدا من شأنها إخفاء رؤية المؤلفين...، فضلا عن اعتماد الرواية بالمكان على تنوع أشكال تناوله ودرجات حضوره))⁽¹⁾.

وإذا كانت بنية الزمن - كما رأينا في الرواية السابقة - لا مست الرؤية المأساوية العدمية للمستقبل وجسدها، فإنها (بنية المكان) ماثلت بنية الزمن في تجميد نفس الرؤية، فقد ((بدأت وكأنه ترفد بنية الزمن في توليد الدلالة عينها. فالمدينة، بوصفها إطارا جبرت فيه أحداث الرواية هي مدينة بشعة ومشوغة. وأصور القنلى نغطس الجدران...) وأحروم التنايمات نغطس الشوارع المقفلة)). فالمدينة ((مقهورة... تجزيرة عائمة فوق النار)). ((أم المقهى لم يعد له هذه القبة الجمالية)). ((كل الأمكنة فقدت طابعها و معانيها حتى القبور أو الزنزانة))⁽²⁾.

من هذه الشواهد الحية استطلق الباحث الرؤية المأساوية للروائي الديري إلياس. فالمكان في الرواية ليس هو الفضاء الجيادي، بل هو فضاء آخر يثير في الناس هذا الإحساس بالألم والتعاسة، وما يثيره الناس فيه؟ أيضا. ومن هنا أضحت الأمكنة مفتاحا من المفاتيح السرية الكاشفة عن مصدر الرؤية والقياس في هذا الجو المأساوي العقيم الذي جسده الأمكنة. ((التي قلصت تحركات بطل الرواية وشخصياتها وجعلتهم عصورين بين المقهى و الفندق الذي يقيمون فيه، مع كل ما ينطوي عليه الفندق من معاني عدم الاستقرار والإقامة المؤقتة والجبرية))⁽³⁾.

من هذا التوصيف للفضاء الروائي ألفاراس القنيل يترجل - الديري إلياس، انكشفت الرؤية المأساوية / العدمية التي جسدها أيضا بنية الزمن، و((بقيت الحرب لغزا غير مفهوم، وغير مدرك وغير معقول))⁽⁴⁾. مما يؤكد على مسألة منهجية مركزية. وقد تمثل زئبق رضا صيداوي شروط القراءة البنيوية التكوينية، قراءة مكنته من إقامة التماثل والتناظر بين البنية الدالة للعمل الروائي، وبين رؤية المبدع، حيث كان التماثل منسجما مع مستويات البنية، الأمر الذي تقول به كذلك بنية الشخصية التي أبانت عن ارتباطها بالرؤية المأساوية، فلم تعد الشخصية غطية جاهزة بل تطورت مع ((تطور الكتابة الروائية في العالمين الغربي والعربي))⁽⁵⁾.

لتحديد رؤية البطل في رواية ألفاراس القنيل يترجل، عمد الباحث إلى إجراء مقارنة بين شخصية [عماد] في رواية (الظل والصدى) وبين شخصية [اسكندر] في الفاروس القنيل...، فصنف بطلي الروائين

(1) زئبق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 175

(2) الديري إلياس، الفاروس القنيل يترجل (رواية)، 1979، نقلا عن م. من: 182

(3) زئبق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 183

(4) م. من: 184

(5) م. من: 261

كبطلين إشكاليين، لأنهما كانا يعانيان من التفاوت بين قيمهما والواقع. فالقيم التي يؤمن بها كل بطل شيء والواقع الذي يعيشه شيء آخر، ومن هنا كان التعارض بين قيم البطل والواقع، وبزيف الإنتماءات، ما عدا الانتماء إلى الأرض. فمأساة (اسكندر)، لا يريد أن يكون عارياً في هذه الحرب، وبالتالي فإن إشكاليته تلخص في تارجمته بين:

- موقفه كشاهد على الحرب.
- كمتقف يسعى إلى فعل أي شيء.

إن مأساة البطل تتمثل في ((تلك النظرة العبية والغيبية إلى الحياة في آن معا... والانتصار الدائم للشر وكأنه من سنن الحياة))⁽¹⁾. ومن هنا كان التطابق التام بين مفارقة بنية الزمن، وبين بنية المكان، وبين بنية الشخصية في رواية (الفارص القنيل...)، وهي بنى تضافرت كلها لترسم رؤية موحدة عبرت عنها البنية الدالة في شموليتها، رؤية مأساوية عبية للحرب، وكان الحرب أضحت قدراً محتوماً على الإنسان ((لا مفر منه، شأن الموت أو الولادة وغيرها من سنن الحياة))⁽²⁾.

يمكن التأكيد على أن مقارنة هذا النموذج بينت الانسجام والتطابق الكلي على مستوى البنى والعناصر، انسجام أفرز عن رؤية واحدة في نسق من العلاقات، يؤكد على التلاحم بين أساليب بناء الأوتة والأمكنة والشخصيات، والنظرة الروائية إلى الحرب، فعناصر الرواية بحكم تشظيها تتقاطع مع رؤية المبدع للعالم، وهي رؤية مأساوية.

وبفرض الوصول إلى حكم مؤكد أثرنا إدراج قراءة أخرى لنظرة الرواية اللبنانية إلى الحرب الطائفية (1975-1990)، وهذا بفرض تأكيد أحكام القيمة، ولتحقيق هذه الغاية اخترنا رواية (تلك الذكريات) لـ (نصر الله إمللي) بوصفها رواية عكست الرؤية المأساوية.

على غرار النموذج السابق (الفارص القنيل...) انطلق الباحث من بنية الزمن، فوقفه عند بناء الخطاب الروائي، (الحوار، والتداعيات، والموتولوج)، إن مثل هذا الخطاب الذي ينسج زمنه على هذه المكونات، يحوي مشحوناً بالأسى والألم، اللذان جاءا ((انطلاقاً من هذا الحاضر المتأزم، بصفته حاضر حرب))⁽³⁾.

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 261

(2) م-س: 263

(3) م-س: 112

كشف الباحث عن محورين زمنيين، هما: الحاضر / الماضي، كانا هما الدور الأساس ((في توليد ولادة الرواية عن الحرب))⁽¹⁾. فالحاضر: تميز باستقصائه عن الفهم والإدراك، ووظفت مؤشرات تدل على الرهبة والخوف مثل (الثناء والبرد والصقيع، والسكون)، وبـ ((حركتين سرديتين، هما التمشد والاستراحة))⁽²⁾. إن ملاحظة الباحث على الزمن الحاضر، والتأكيد على مميزاته، كل ذلك جاء من باب التمهيد للحديث عن ألكاتب الضمني، عن رؤية نصر افه إلملي للعالم. رؤية ما كانت لتجسد لو لا اعتماد الكاتبة على هذه التقنية التي بينت انتفاء الأمل وموت الحاضر.

أما الماضي فكان للذكريات، و((بافتتاحه على التاريخ الاجتماعي العام))⁽³⁾. وقد صور هذا الزمن بالحياة النابضة، غير أنه كان مربعا وموجزا، عكس الزمن الأول (الحاضر). ومن هنا يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: كيف استطاع الباحث أن يلقي القبض على الرؤية المأساوية، وهي الأمر المجهول، مما هو متوفر لديه أي (المعلوم)، في هذه الرواية (تلك الذكريات)؟

إن حضور الزمن في رواية (تلك الذكريات) كانت له دلالة ومدلوله النفسي والسوسولوجي، فقد وظفت الكاتبة الزمن لتعبر عن موقف الشريحة التي تنتمي إليها أنجاء الحرب الطائفية اللبنانية، وكان لازما على كاتبة الرواية أن تجعل العنصر البنائي في خدمة الرؤية التي أرادها أن تكون مأساوية / سوداوية، لذا كان الزمن في الرواية مساعدا على رسم خطاطة الرؤية، حيث توزع الخطاب الروائي بين الماضي والحاضر، أي أن الخطاب تنأسس على التعارض والتقاطع، ويتوظيف هذه التقنية، وضع الباحث أيده على الرؤية المأساوية المفترضة، التي كشفت عن رفض ((لما يجري، واقتناعها بأن كل شيء في إطار هذه اللحظة جدير بأن يكتب (بضم الياء) بالوجدان لا بالعقل، وإلا فشلت الكتابة))⁽⁴⁾.

وبالنسبة لعنصر المكان، فإنه لم يخرج عن العنصر السابق، الذي أحال على رؤية مماثلة للسابقة. فإذا كان الزمن في رواية (تلك الذكريات) قد انتفع على الذاكرة التاريخية، فقد ساعده في ذلك حضور الماضي وتقاطعه مع الحاضر، فإن هذا الانفتاح يتعائل مع رحابة الفضاء الروائي، لأن التعارض الزمني يستدعي أيضا تعارضا مكانيا، لذا كشف الباحث عن مقابلة المكان الروائي بإمكانة أخرى، وعن ثنائية الداخل والخارج وعن حركية الريف - المدينة، ولاحظ رفيق رضا أن ((ترتيب الأمكنة وتقابلها في الرواية

(1) ديف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 112

(2) م. م: 114

(3) م. م: 113

(4) م. م: 115

(قام) على أساس ثنائية الداخل والخارج⁽¹⁾. وقد رمز للداخل بـ ((الدار وكل أشيائه الحميمة وناسه
غرفة النوم - والوطن الممثل لمدينة بيروت))، ((أما الخارج فتمثل بساحة البلاد نصراع الموت... للندن بـ
الصقيع والغباب))⁽²⁾.

إن التعارض بين الداخل والخارج، بين الماضي والحاضر، أحوال هو الآخر على الرؤية المأساوية
التي تجسدت في هذه الثنائية المتصارعة، التي يقول الباحث عنها: ((لقد كشف تنظيم الأمكنة في (تلك
الذكريات) التضاد والتقابل بين الداخل والخارج، إلى حد بات معه دار الرواية وحدة مكانية صغرى معادلة
لوطن كبير صامد في وجه الحرب والهجرة. الأمر الذي عكس نزعة تفاؤلية تتعارض مع الرؤية السوداوية
التي عكستها بنية الزمن في الرواية عنها))⁽³⁾.

ما يمكن أن نلاحظه، ونحن نغتنم النظر في هذه البنية (المكان)، أن مأساة الكاتبة الروائية لم تبلغ حدها
القنوط واليأس، إنها نزعة سوداوية مشوبة بنزعة تفاؤلية جسدها (الجامعة) بما تدل عليه من ((قيم تقابلية
ومعرفة متواصلة مع حاضرها الشخصية))⁽⁴⁾.

إن افتتاح النص الروائي (تلك الذكريات) على الذاكرة التاريخية (بنية الزمن)، وعلى رحابة
الفضاء الروائي أيضاً. أمر جعل بناء الشخصية فيها يخرج عن البناء التقليدي المتميز بالمنطقية، بل إنها
(الشخصية) ((دينامية نامية تخضع لتحولات))⁽⁵⁾، وبهذا كانت الشخصية الرئيسية في (تلك الذكريات)
[إيجابية - إشكالية - إيجابية]، وهذه الوضعية تنسجم مع الرؤية الراضة للقتال والداعية إلى التمسك
بالوطن.

في مقارنته للرواية (تلك الذكريات)، أبا ن الباحث عن طبيعة "البنية الحوارية" وهدفها، بنية كشفت
عن القيم التي تحملها شخصية الرواية وتؤمن بها، وهي في رمتها قيم إيجابية دلت على إيجابية البطلة لأنها
(تحمل قيم العدالة والمساواة والحرية، وتعمل من أجل السلام، وتحاول عبر الممارسة، تجسيد قيمها هذه بعد
كل الكفاح الذي عرفته حياتها الخاصة))⁽⁶⁾.

إن الحوار الذي كشف عنه الباحث، والذي دار بين الرواية وصديقتها حنان لا يوحى بأي صراع
يقدر ما يؤكد على موقف ((الرواية الداعية إلى التمسك بالوطن ونبذ الهجرة))⁽⁷⁾. لكن الموقف الإيجابي لن

(1) رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 185

(2) م. ص: 185

(3) م. ص: 186

(4) م. ص: 187

(5) م. ص: 246

(6) م. ص: 279

(7) م. ص: 279

طويلاً، فسرعان ما تحول الرواية إلى شخصية إشكالية لا ((تؤمن بمجدوى الكفاح أمام هول الحرب، العقلانية الشبيهة بحرب إبادة، تلك الحرب التي حولت المقاتلين إلى وحوش كاسرة خاضعين لأوامر قادتهم))⁽¹⁾. فتحول شخصية الرواية من الموقف الإيجابي إلى الموقف الإشكالي يضر عن رؤية مأساوية.

هل يمكن أن يكون الإنسان في موقف إشكالي دون أن تكون له رؤية مأساوية؟

إن الإجابة - بالطبع - تكون بالنفي، فلا يمكن أن نستسيغ ذلك، فالبطل الإشكالي مرتبط بعالم الرواية، ووجوده ناتج ((عن التعارض الجذري بين البطل والعالم))⁽²⁾. فوجود التعارض يؤدي إلى بروز نظرة مأساوية للإنسان نحو العالم الذي يعيش فيه. غير أن المقاربة لطفت من الرؤية المأساوية لكاتبة الرواية نصر الله إملح، مما أدى إلى تحول البطل من الموقف المأساوي إلى الموقف الإيجابي، لكونها رفضت القتال ودعت ((للمصمود في وجه الحرب، وكان في هذه الدعوة ما يشير الوظيفة الأيديولوجية... (للرواية) في زمن الكتابة، المتمثلة بالدعوة إلى تبني إيجابية البطله ونبتذ الشخصية الإشكالية))⁽³⁾.

وكان تحول الشخصية من الطابع الإشكالي إلى الطابع الإيجابي إشارة إلى صمود الشخصية في وجه المآسي والصراعات الطائفية وفي وجه الحرب. إن هذا الصمود ينم عن موقف أيديولوجي رافض للحرب الطائفية. ف((من موقعها الأيديولوجي الرافض للقتال والداعي إلى التمسك بالوطن، قامت الرواية بتوصيف الحرب التي بدت لها غير معقولة وغير مفهومة، وبذلك تجلست الوظيفة الأيديولوجية لتلك الذكريات، خاصة من خلال الشخصية الإيجابية التي مثلتها الرواية، ودعوته للصمود في وجه الحرب))⁽⁴⁾.

الواقع فإن هذه الرؤية المأساوية (المتلطفة) تتماثل مع واقع ثقافي وسياسي واجتماعي، واقع تلك شريحة المثقفين والمفكرين الرافضة للحرب والعنف، حيث لا ترى جدوى في ذلك، وبهذا اعتبر رفيق رضا صيداوي رفض الرواية للحرب، هو في حد ذاته رفض لكل سلوك يحيل على الطائفية والعشائرية. وأكد الباحث أن النصوص التي وقعت عليها المقاربة تعكس ((النزعة الإنسانية العامة المتمثلة برفض الحرب والعنف والتوق إلى السلم من جهة، وعلمانية الروائيين من جهة ثانية، المتمثلة برفض التقاتل الطائفي بوصفه نمطا من الأنماط السلوكية الخبيثة على البنى العشائرية العصبية المتحكمة في اجتماع اللبنانيين... فإن توزع رؤى الروائيين بين رؤية اجتماعية للحرب مناظرة مع اتجاه ثقافي استمر في الإيمان بدور المثقف،

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995: 280

(2) Georges Luckacs, La théorie du roman, 175
Histoire d'une recherche problématique et démonique, qui ne saurait aboutir puisque l'aboutissement serait précisément le dépassement de la rupture entre le héros et le monde et, par cela même, le dépassement de l'univers romanesque..)

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995: 281

(4) من: 281

وأخرى وصفية متناظرة في الإيمان بدور المثقف، وأخرى وصفية متناظرة مع اتجاه ثقافي ما عدا يؤمن بدور الدور ويخضع للإحباط واليأس»⁽¹⁾.

تستفيد مما سبق أن الرواية اللبنانية التي قامت بوصف الحرب الطائفية (1975 - 1990) تساهم في إعادة رسم الخريطة الثقافية اللبنانية بوصفها خريطة وطنية، بقدر ما ساهمت في تكريس الانقسام الثقافي، وعلى هذا الأساس يمثل النشأ التكويني للرؤية المأساوية للرواية اللبنانية للحرب الطائفية. ومن هنا نفهم وجود اتجاهين متعارضين في رؤيتهما إلى الحرب يتناظران مع واقع ثقافي منقسم على نفسه، وقد انعكس ((انقسام الروائيين وارتباكهم حيال كيفية التوفيق بين الشكل الروائي المطل على الحداثة وبين المضمون))⁽²⁾.

وعلى أي فإن القراءة التي ألمحها الباحث رفيق رضا حيداري لتوصيف رؤية الرواية اللبنانية للحرب الطائفية، حققت أهدافها التي حددها الباحث عند طرح إشكاليته، وهو تمثل ((التداخل القائم بين الرواية ومرجعها الواقعي بوصفه واقعا إشكاليا قامت الحرب بنقله من فضاء المستر إلى فضاء المرئي))⁽³⁾ وفهم التباين الحاصل ((بين القطاع النصي التسجيلي التاريخي السياسي الذي غلب عليه السجال المجاني لتعلق الحرب من جهة، والقطاع النصي التحليلي الروائي الذي طغى فيه رفض هذا المنطلق من جهة أخرى))⁽⁴⁾.

ولمّح الباحث في رصد إشكاليته في تسع عشرة رواية وصفت الحرب الطائفية في لبنان، منها ثلاث عشرة رواية عكست رؤية مأساوية تشاؤمية عديمة، مما يؤكد على التناظر بين رؤى الروائيين، وواقع الحرب. ومهما يكن فإمارة توفيق الباحث في قراءته ماثلة في هذه المقاربة، وهي ترجع أساسا إلى تراث الواسعة في الأبحاث النظرية للبنوية التكوينية لأعلام هذا المنهج، الأمر الذي يسهل له السبيل لإنجاز قراءة بنوية تكوينية وفق المقاييس المنهجية المتعارف عليها في أصول هذا المنهج.

رابعاً: الرؤية المأساوية لعالم مهدي الصقر القصصي

من القراءات النقدية العربية التي قاربت الرؤية المأساوية في الأعمال القصصية للمبدع العراقي مهدي عيسى الصقر القراءة التي ألمحها الباحث سلمان كاصد والموسومة (الموضوع والسر، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي). تحتوي هذه الدراسة على باين، خصص الأول لـ ((البنى الموضوعية في

(1) رفيق رضا حيداري، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 373 / 374

(2) م. س. 374

(3) م. س. 21

(4) م. س. 21



قصص الصقر). ونخصص الثاني لـ (البنى الفنية في قصص مهدي عيسى صقر). أما البنى الموضوعاتية فقد حددناها في أربع بنى هي:

[بنية التماسك] في قصص الصقر في المرحلة الممتدة ما بين (1950-1958) وهي (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، والفيل). وقد مكنت قراءة البنية الطحجية التي أنجزها سلمان كاصد من تحديد العناصر المتشابهة المتغيرة للموضوعة الاجتماعية، ليصل إلى استخراج العناصر الفارقة والدينامية في الموضوعات. وقد ساعدت هذه الخطوة الباحث من إجراء تماثل بنيوي بين القصص التي تندرج تحت بنية التماسك لـ ((تأكيد المتشابهة التكوينية بين نصوصه الثلاثة، حينما يجعل الارتداد الإيجابي المحصلة النهائية للصراع))⁽¹⁾. فالتماسك الذي تميز به هذه الأعمال القصصية يفصح عن تماسك المجتمع العراقي في هذه الفترة التاريخية، ومن خلال ذلك انكشفت رؤية الصقر للعالم، التي تجلت في هذا التوافق بين الوسائل الفنية للقاص مع بنية التماسك [بان فترة الخمسينات])⁽²⁾.

وفي [بنية الإنشطار]، التي ضمت مجموعة من القصص، قارب الباحث البنية الطحجية باعتبارها تشكيلا ظاهريا لمكون باطني أو البنية العميقة الدالة. فانشطار البنية ناتج عن تقابل دلالي، ومن هذا التشظي البنية استرعى سلمان كاصد رؤية القاص للعالم. فالانشطار تجسد في عناصر القص قبل أن ينشئ عنه الباحث في المكون الباطني للأعمال القصصية.

أما [بنية التجاهل] وهي البنية التي سكنت فيها القاص عن دوافع وميول أفعال الشخص في القصص، وكأنه تجاهلها. وتاقب سلمان كاصد قصص هذه البنية مقارنة كانت أقرب إلى القراءة السوسولوجية منها إلى القراءة التكوينية.

وجاءت [بنية التدهور] في الفصل الرابع، وهي البنية التي طبق فيها الباحث المنهج التكويني بشكل ملحوظ إذ تأكد فيها تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي التي كانت تبحث عن قيم أصيلة في مجتمع متدهور، وهذا الإخفاق يتماثل مع تدهور المجتمع، ومن هذا التماثل البنيائي حدد الباحث رؤية القص للعالم، وهي رؤية تقوم على صراع القيم في مجتمع متدهور.

وأما الباب الآخر فقد جاء مستكملا للأول بتخصيصه للبنى الفنية، إذ أنجز سلمان كاصد إلى دراسة البنى الفنية للنصوص الروائية لمهدي عيسى الصقر. ومن الناحية الهيكلية جاء الباب مقسما إلى ثلاث بنى وزعت على ثلاثة فصول وهي: بنية الزمن الردي وبنية الأنساق السردية وبنية التعالق.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 33

(2) 37

في أبنية الزمن السردية أقام الباحث بالبحث عن علاقة زمن السرد بزمن الأحداث في ضوء
بفرض إجراء قائل بين البنى الموضوعاتية لعالم الصقر الروائي بوصفها المكون الثاني للبنية العميقة الثالثة
والبنى الفنية بوصفها البنية السطحية - أو التعبير التشكيلي لهذه الرؤية
أما [بنية الأساق] كان الفرض منها البحث عن تكوينات البنية السردية التي بنى بها المصنف
نصوصه الروائية من (تتابع وتضمن وتناوب وتكرار). بينما جاءت بنية التماثل لتحليل على التداخل
النصوصي بين الأعمال القصصية الصقرية. وبعد هذا العرض الإجمالي لهذه القراءة التي تميزت بانطلاق
الباحث من الجهول التكويني إلى المعلوم المتمثل في البنية السطحية التي تخطرت في تحليل تشظياتها التي أولاه
إليها منذ حين.

نتقل إلى الآن إلى تحليل المقاربة التي اعتمدها سلمان كاصد للكشف عن الرؤية المأساوية، التي
القبض عليها في البنى الموضوعاتية التي كانت تشكل اللوغوس التكويني لبنيتي التجاهل والتدهور اللتين
هيئت عليهما الرؤية المأساوية التي كشف عنها سلمان كاصد في سياق قراءته الأدب القصصي لمنهجي
عيسى الصقر، حينما ((تدهور فعل الشخصية في العمل الروائي مادام يحث عن قيم أصيلة غير يجد في مجتمع
متدهور))⁽¹⁾. ولذلك تناول الباحث الرؤية المأساوية في نطاق ما أسماه [بنية التدهور]، وهي البنية التي
تجد إغفاق الشخصيات في مجتمع متدهور، حيث حاول سلمان كاصد ((توكيد إغفاق الشخصيات
المماثل لتدهور المجتمع من خلال بنيتين متضمنتين في بنية التدهور الكبرى وهما (بنية السواد وبنية
الشيخوخة) بوصفهما لازمتين متكررتين في أعمال الصقر المتأخرة))⁽²⁾. وإن استعمال الباحث لبنية
التدهور يعطي الانطباع بأن البنية توحي برؤية مأساوية عن العلاقات في الواقع الذي ينحو منحى متدهورا.
والواقع فإن بنية التجاهل وهي البنية السابقة عن بنية التدهور تعد إرغاصا للتدهور باعتبارها بنية
صغرى بين بنيتي الانشطار سابقة عن التجاهل والتدهور. ((ومن هنا نفترض أن بنية التجاهل بوصفها بنية
صغرى متعاقبة في بنيتين أساسيتين هما بنيتي الانشطار والتدهور))⁽³⁾.



(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 17

(2) م. من: 17

(3) م. من: 147

(4) م. من: 146

ومن هنا نتساءل، كيف استطاع الباحث القبض على الرؤية المأساوية لبنية التدهور؟ وما هي
 ليات الإجرائية التي وظفها الباحث لفهم وتفسير الرؤية المفترضة؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقودنا
 شرة إلى مثل المقاربة التي تبناها الباحث. ينطلق الباحث من بنية الشيوخوخة بوصفها بنية وعنصر في آن
 حد، تكون بنية في حالة استقلالها، وهي عنصر حينما تتماهى البنية مع عناصر أخرى، ((وهذا ما نشاهده
 بنية الشيوخوخة في قصص الصقر التي تشكل بدورها عنصرا متديجا في بنية أوسع هي بنية التدهور))⁽¹⁾.
 ن الناحية التاريخية فإن بنية التدهور لم تهدي عيسى الصقر تشتمل القصص التي كتبت ما بين عام
 197 (197 وعام (1998)، أي من قصة (الحصان) 1972 و(المدير) 1978، (حيرة سيدة عجوز) 1982،
 (المواء ونين أجراس) 1988، إلى (العودة) 1993. وهي القصص التي تتضمن ((عنصرا بؤريا (شخصية
 نهل) في أغلب قصص هذه البنية، وبين عنصر مفترق إليه، وهو دائما حيوان أليف يناظر الشخصية من
 ك الجانب الفسيولوجي، أو يعبر عن عزلة الشخصية من حيث السايكولوجي))⁽²⁾.

إن الكشف عن الرؤية المأساوية في أدب مهدي عيسى الصقر يقتضي منا عناية هذه القراءة من
 (ل بنية التدهور، الحاملة للرؤية المأساوية المفترضة في الأدب القصصي لمهدي عيسى الصقر مسيتين
 هلة الأولى أن الباحث قام بعرض سردتين إحصائيتين، حيث عرض في:
 الأولى: مجموعة القصص التي كتبها القاص خلال مهدي الصقر خلال الفترة من عام 1972 إلى
 1993، والتي تمثل بنية الشيوخوخة في عناصرها الثابتة.

الثانية: مجموعة القصص، والتي تمثل بنية الشيوخوخة في عناصرها المتنوعة.

كانت الانطلاقة من قصة (الحصان) 1972، التي اعتبرت النموذج الذي يمكن التركيز عليه لـ
 ستخلاص سمات رؤية الصقر))⁽³⁾، لـ بنية التدهور. افترض الباحث وجود رؤية للعالم في قصة
 لصان، رؤية تصور عالم الشيوخوخة و((المسنين الذين يتطلعون إلى المشاركة والفعل في حين يفرض
 هم المحيط عزلة قسرية))⁽⁴⁾. من هذا المنظور فإن بنية الشيوخوخة هي رديف لـ بنية التدهور، فهناك
 رض كبير لا يسمح بتحقيق الرؤية والممثل في اصطدام الشيوخوخة بما لا يساعدها على تحقيق ((القيم
 صيلة التي لا يستطيع الوصول إليها ما دام ثمة مجتمع متدهور))⁽⁵⁾.

سلمان كاسد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 149

م. ص: 150

م. ص: 154

م. ص: 156

م. ص: 156

إن مسألة التعارض هذه بين فيم الشيخوخة الأصيلة وبين المجتمع التدهور، أمر ممكن بروز رؤية العالم في قالب مأساوي، ولا غرو في ذلك (أما دام... أن هناك تعارفاً قائماً بين أطروحة المجتمع الشخصية المضادة للجباية، وعن كيفية التضاد هي التي تحدد ماهية الرؤية للعالم التي يتبناها الكاتب)⁽¹⁾. وقد أبانت المقاربة التي اعتمدها الباحث سلمان كاصد على أن أتمثلة - لتمثل الرؤية - لم تؤسس بين الرواية برصفتها بنية متدهورة، بل بين الفصحة تحت بين القصة والقصة. فإذا ما تتبع الباحث القصص الواردة في السرد الأول⁽²⁾ لا حظ أنه يضم قصصاً ليست بالسيرة تتماثل فيما بينها تناظراً في موضوعة الشيخوخة، أي بنية التدهور، وأشار سلمان كاصد إلى نموذج واضح تتحقق فيه المفاهيم السابقة، (قصة الحصان، وقصة المدير). وفي هذا مخالفة للمنهج الغولدماني الذي لم يماثل بين الإبداع والإبداع، بل بين الرؤية والبنى الذهنية.

يمكن أن نبين مبدأ أتمثلة بين الشخصية الأساسية في الرواية، وبين ما يقابلها من حيوانات التي كان لحضورها في الرؤية دلالة قوية للإشارة إلى الرؤية المأساوية التي اختزنتها بنية التدهور⁽³⁾.

ومن المؤشرات التي تركز على وجود بنية التدهور (الرؤية المأساوية) في قصتي (الحصان) و(المدير)، الترميز الدلالي في القصتين، وإن كان في الأولى أظهر وأقوى من في الثانية كما بين الباحث. ومن دلالات هذا الترميز قلب معادلة الوعي، إذ أضحي الحيوان هو مصدر الوعي، وقد فسر الباحث قلب (هذه المعادلة ليعكس الوعي، وكان كل ذلك إدانة للوعي البشري الذي أخذ ينحو منحى تدهورياً)⁽⁴⁾.

تلتقي قصة (حيرة سيدة عجوز) 1982 مع القصتين السابقتين (الحصان) و(المدير) في نفس الرؤية والنظرة - فهي إن صح التعبير تشكل بنية دالة واحدة مع بقية القصص التي أشرنا إليها والتي كتبت في الفترة ما بين (1972 و 1993)، أي في الفترة التي تشكلت فيها بنية التدهور التي أوماننا إليها - وفي تناوله لقصة (حيرة سيدة عجوز) وصل الباحث ((إلى نتيجة هذا الثلاثي بفعل عامل التناقض بين الثنائيات (جنس يقابل جنسا وكيان يلوذ بكيان ومصير يلتقي بمصير)، فالرجل الكهل يرتبط مصرياً بالحصان الكهل والرجل الهرم بهيم كما الكلب الهرم والإمرأة المعجوز تخاف من الموت كما القطعة الثلاثة بها))⁽⁵⁾.

وصف سلمان كاصد القصة بداءة العذوبة، ومصدر هذه العذوبة متصل بكاتب القصة مهدي عيسى الصقر، الذي أشفق على شخصه، وتفسير هذا الإشفاق مرتبط بدوره أيضاً، بظهور بنية التدهور التي كانت نتيجة انهيار الأخلاق الاجتماعية والتصدع الذي حصل في مجتمعات الشرق والغرب. وفي هذا

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 156

(2) م. من: 151

(3) م. من: 158

(4) م. من: 160

(5) 160

الباقي تعود إلى مفهوم التماثل الذي وظفه الباحث بوصفه أداة إجرائية ليستمكن من فهم البنية المجهولة بالتوازي مع البنية المعلومة. ففي قصة (العودة) المتضمنة لبنية الشيوخوخة فإن الباحث كشف عن نوع آخر من المأساة، التي لا تتعارض بين قيم الشيوخوخة والقيم السائدة في المجتمع فحسب، وإنما في تعارض آخر بين الشيوخوخة. والغائب كما اصطلح عليه سلمان كاصد، ويقصد به المجهول، وهي مأساة أخرى تصورها بنية التدهور. لتجسد هذه الرؤية تماثل الباحث بين قصتين هما: (العودة) و(حكاية موت السفاح)، لأنهما يتقاطعان في [موضوع الغائب]⁽¹⁾ المهيمنة في القصتين، ((ولكن ما نريده هو موقف الكهلين من الغائب، الذي يعني انقطاعا اجتماعيا يحصل بغية في قصة (العودة) ورغبة في البقاء في قصة (حكاية موت السفاح))⁽²⁾.

ففي قصة (العودة) تظهر موضوع [الغيباب]، في ترقب ((عودة زوجته التي ستأتي على هيئة متوقفة))⁽³⁾. ((ثمة قطعة بين حاضِر الكهل والمجتمع))⁽⁴⁾. أما القصة الثانية (حكاية موت السفاح) فهي تتقاطع مع (العودة) في موضوع (الكهل) و(الغائب)، بمعنى أن القصتين تعرفان تقابلا دلاليا. وبعد عرض هذه الموضوعات يخلص الباحث من القصتين المشار إليهما في هذه الفقرة إلى:

1. انقطاع الكهل - الزوج عن المجتمع مما يجعله متصلا بالغائب.
2. انقطاع - الكهل - القاضي عن الغائب مما يجعله متصلا بالمجتمع مع أولاده الثلاثة قصة (حكاية موت السفاح)⁽⁵⁾ فما هي الرؤية التي توصل إليها الباحث؟

لم يهتد الباحث إلى توصيف رؤية الصقر للعالم، وإلى الكشف عن طبيعتها، ولا عن علاقتها بالبنى الشكلية، فضلا عن غياب مرحلة التفسير باعتبارها مرحلة أساسية في المنهج والمكملة للمرحلة السابقة (الفهم)، وبالتالي فإن هذه القراءة لم تحقق أهدافها المفترضة، باعتبار أن الباحث لم ينجز قراءة تكوينية تصف بالشمولية المطلوبة. إن المستقرى للقراءات التي أجزها سلمان كاصد سببتين الخطوة الإجرائية التي تبناها الباحث في كل مرحلة من مراحل التحليل، وهي الخطوة التي تقوم على مبدأ (التماثل والتناظر) لا بين العمل الإبداعى واللبنيات الذهنية كما أقر بذلك المنهج البنيوي التكويني، بل إنه أقام التماثل بين القصة والقصة مثلما هو الأمر بين قصتي (امرأة تجلس على الرصيف 1986) و(الصمت الحميم 1987) اللتين

(1) سلمان كاصد، الموضوع والرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 171

(2) راجع، م. من: 171

(3) م. من: 172

(4) م. من: 172

(5) م. من: 172

عالج فبهما الصفر موضوعة مشتركة وهي ((الشيخوخة والحرب)). (أوما يؤدي إلى حال الكهل في آخريات حياتهم ضمن إطار من الوضع الاجتماعي المتدهور الذي تخلقه الحروب أو في أئونها))⁽¹⁾. تمت مقارنة الرؤية في هاتين القصتين؟

وعن قصة (امرأة تجلس على الرصيف) عرض الباحث البنية الدالة. بالكشف عن الموضوعات وعن شخصيات القصة الذين تتمظهر عليهم ((غرائبية الواقع... إذ يؤدي الفعل الإنساني المأساوي إلى اكتساب نوع من التجريد الذهني في حال اضمحلال الحدث إزاء الخطاب))⁽²⁾. من هذه القراءة السريعة يقيم الباحث تناظرا بين شخصيات القصة نفسها (امرأة تجلس على الرصيف). حيث يصل ((إلى تقابلان قابلة للتناظر أيضا بين:

طرف 1	طرف 2	طرف 3
- الرج - ل الكهل - المرأة ⁽³⁾ المعجوز	- الطفل الميت المذكور في حضان أمه. - الطفل المذكور في بطن أمه	- المرأة الجلطة على الرصيف - ابنة المعجوز الحالة ⁽⁴⁾

من هذا التناظر يصل الباحث إلى تحديد الثنائية التي يحاول الصفر تبليغها وهي: ((الحزن / الفرح - الحبي / الميت - الحرب / السلام)⁽⁵⁾ توصل سلیمان كاصد إلى تحديد رؤية العالم للمبدع انطلاقا من ((الشيخوخة) التي عرفت تدهورا عند كثير من الشرائع بسبب الحرب التي أثرت على وضع الناس ((باعتبارها ناتجا عن فعل مأساوي استطاع أن يخلف أثرا مأساويا يتمثل في أبسط تجلياته من خلال كيانان الأسرى الذين يأتون شيوخا))⁽⁶⁾. ومن هنا يصل الباحث إلى الإفصاح عن الرؤية التي وصفها بالمأساوية والتي تلخص في المعطيات التالية:

- 1- الانقطاع الإنساني بين الأبناء والآباء بسبب الحرب.
- 2- التحول المتوقع بسبب مأساوية الحروب إلى صورة الشيخوخة.
- 3- الخراب النفسي للأب حين ذهب أميرا فانقطع تواصله الاجتماعي))⁽⁷⁾.

(1) سلیمان كاصد، الموضوع والسر، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 172

(2) م. من: 175

(3) حافظنا على الرسم الإملائي لكلمة (الإمرأة) كما ورد ذلك عند الباحث في بحثه.

(4) م. من: 176

(5) م. من: 176

(6) م. من: 176

(7) م. من: 177

يكشف الباحث في مقارنته بنية التدهور عن بنية جديدة دعاها بنية السواد، وهي الرؤية المأساوية لمهدي عيسى الصقر جسدها في مجموعة من القصص، ومن هنا كان تعامله مع اللون الأسود لترميز ووصف «عالم السبعينات والثمانينات... بحكم تعقد توائمين علاقاته الاجتماعية على إثر تعقد أنظمته الاقتصادية»⁽¹⁾. فقد حاول الباحث تفسير المجهول المتمثل في الرؤية المأساوية التي أفروزنها القراءات الحاشية للبنية المعيقة الدالة مرتبط بإقامة الصلة بين الواقع والإبداع ((باعتبار أن النظرة التحليلية لتلك الأعمال، لا بد أن ترتبط بين الأساس السوسيولوجي لعلاقات العمل الفني مع الإشارات السيميائية للون بوصفه بنية تشفيرية تنبئ من خلالها مكونات ذلك العمل))⁽²⁾.

إن بنية السواد في مفهوم سلطان كاصد هي رديف للبنية المأساوية، وقد ركز على تحليلها وتفسيرها في الأعمال الإبداعية للصقر باعتبارها بنية تهيم على قصص فترة السبعينات والثمانينات بسبب تدهور الوضع الاقتصادي، فكيف تنظر الشخصيات إلى العالم في ظل هذا الوضع الاقتصادي المتردي، حيث ((صارت فيه الشخصيات تنظر بسوداوية مغلقة أو مضمرة يحتويها النص لا يسوح بها يومئذ لها ولا يشير بوضوح، ولهذا أطلقنا على هذه الرؤيا للعالم تسمية بنية السواد منذ قصته (جزئيات الميكال 1973) حتى روايته (الشاهد الزنجي 1988))⁽³⁾.

تتجسد بنية السواد (الرؤية المأساوية) في أدب عيسى الصقر، والتي حددها الباحث في الأعمال التي ذكرها في الفقرة التالية ((منذ قصته (جزئيات الميكال) 1973، حتى روايته (الشاهدة والزنجي) 1988))⁽⁴⁾. فالسواد كما بين الباحث لا ينحصر في كونه بنية موضوعاتية، بل أضحت بنية فنية. وقد وجد الباحث في لون السواد الذي شاع وانتشر في قصص الصقر ما ساعده على ((اعتماد محاولة إجرائية لتقسيم هذه البنية إلى اتجاهين هما:

1. ومزية المظهر اللوني.
2. واقعية المظهر اللوني))⁽⁵⁾.

لم يرد المظهر اللوني (السواد) في قصص مهدي عيسى الصقر اعتباراً طبعياً أو عفويًا. فقد وظف

(1) سلطان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 180

(2) م. س: 181

(3) م. س: 181

(4) م. س: 181

(5) م. س: 183

عالج فبهما الصفر موضوعة مشتركة وهي ((الشيخوخة والحرب)). (أوما يؤدي إلى حال الكهل في آخريات حياتهم ضمن إطار من الوضع الاجتماعي المتدهور الذي تخلقه الحروب أو في أئونها))⁽¹⁾. تمت مقارنة الرؤية في هاتين القصتين؟

وعن قصة (امرأة تجلس على الرصيف) عرض الباحث البنية الدالة. بالكشف عن الموضوعات وعن شخصيات القصة الذين تتمظهر عليهم ((غرائبية الواقع... إذ يؤدي الفعل الإنساني المأساوي إلى اكتساب نوع من التجريد الذهني في حال اضمحلال الحدث إزاء الخطاب))⁽²⁾. من هذه القراءة السريعة يقيم الباحث تناظرا بين شخصيات القصة نفسها (امرأة تجلس على الرصيف). حيث يصل (إلى تقابلان قابلة للتناظر أيضا بين:

طرف 1	طرف 2	طرف 3
- الرج - ل الكهل - المرأة ⁽³⁾ المعجوز	- الطفل الميت المذكور في حضان أمه. - الطفل المذكور في بطن أمه	- المرأة الجلطة على الرصيف - ابنة المعجوز الحالة ⁽⁴⁾

من هذا التناظر يصل الباحث إلى تحديد الثنائية التي يحاول الصفر تبليغها وهي: ((الحزن / الفرح - الحمي / الميت - الحرب / السلام)⁽⁵⁾ توصل سلمان كاصد إلى تحديد رؤية العالم للمبدع انطلاقا من (بنية الشيخوخة) التي عرفت تدهورا عند كثير من الشرائع بسبب الحرب التي أثرت على وضع الناس ((باعتبارها ناتجا عن فعل مأساوي استطاع أن يخلف أثرا مأساويا يتمثل في أبسط تجلياته من خلال كيانان الأسرى الذين يأتون شيوخا))⁽⁶⁾. ومن هنا يصل الباحث إلى الإفصاح عن الرؤية التي وصفها بالمأساوية والتي تلتخص في المعطيات التالية:

- 1- الانقطاع الإنساني بين الأبناء والآباء بسبب الحرب.
- 2- التحول المتوقع بسبب مأساوية الحروب إلى صورة الشيخوخة.
- 3- الخراب النفسي للأب حين ذهب أميرا فانقطع تواصله الاجتماعي))⁽⁷⁾.

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسر، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي: 172

(2) م. من: 175

(3) حافظنا على الرسم الإملائي لكلمة (الإمرأة) كما ورد ذلك عند الباحث في بحثه.

(4) م. من: 176

(5) م. من: 176

(6) م. من: 176

(7) م. من: 177

يأتي فيه الباحث المربع السبعاني، الذي يمكن من عقد معادلة لعرض رؤية الصقر للعالم ((من خلال مقلوب المظنور والغياب ونظيره السواد والبياض))⁽¹⁾. وفي خضم هذا التحليل يصل الباحث إلى تقييم أراد من وراءه التأكيد على الحطة التي اعتمدها، تقييم يكرس ((بنية السواد من أجل رسم العالم المندهور لشخص الصقر، عندما تصور العلاقات الأسرية (1985) وهي في حالة التفكك الذي لم يستطع القاص التصريح بها، إلا من خلال سيميائية اللون بوصفه رمزا))⁽²⁾.

وإذا كانت القراءة السابقة قد سلطت من خلالها الباحث الضوء للكشف عن الرؤية المأساوية في الأدب القصصي لمهدي عيسى الصقر، فيف قارب الباحث الرؤية فيها في الرواية القصصية. في البداية قام الباحث بتحديد الأعمال الروائية التي تهيمن عليها الرؤية المأساوية التي افترض أنها تشكل بنية واحدة تمثل بنية التدهور. وإن هذا التصور لهذه البنية يجعل الروايات الثلاث بنية عميقة دالة تتولد عنها رؤية مأساوية لكل العالم المحيط بالكاتب (الصقر)، رؤية تجمع ((الشخص أعمال الصقر الروائية، ذلك الإحباط أو الإخفاق الذي يعانيه كل من نجاة في (الشاهدة والزنجي) ويوسف بن هلال في (أشواق طائر الليل)، ولأبسن السارد في (صرخ النواريس)، مما يولد رؤيا مأساوية في فهم العالم))⁽³⁾.

الرواية	الشخصية المحورية	تجليات الرؤية المأساوية
الشاهدة والزنجي	نجاة	مأساة الشخصية ناجمة عن مأساة الحرب وتدهور العالم - تدهور الشخصية راجع إلى الاستلاب الاجتماعي والاقتصادي. - تمثل الاستلاب الاجتماعي في بحث نجاة عن الحب، فكانت: عشيقة مبتذلة / طفلة في عين الزوج / عاهرة بعين الأمريكان. - تمثل الاستلاب الاقتصادي في: كشف الباحث من خلال مقاطع روائية عن تدهور الوضع الاقتصادي، وأثره في تدهور العلاقات الاجتماعية ⁽⁴⁾ .

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بينية تكوينية في الأدب القصصي: 197

(2) راجع، م. ص: 197

(3) راجع، م. ص: 197

(4) يحدد الجدول السابق الرؤية المأساوية في رواية الشاهدة و الزنجي

الباحث بنية السواد توظيفاً واعياً، وقد نأكد ذلك من هذه الميمنة للون الأسود⁽¹⁾، الذي لم يكن مجرد صفة أو تعبد للون الأسود، إنه تعبير عن الرؤية المأساوية للعالم كإصفر⁽²⁾، و(يزيد من عمق السواد، وأغنى بريد من ذلك سوى تمييز أو إبراز ملامح السواد المبهمن على نظيرته المأساوية للعالم، وبهذا يحاول الصفر تحريك الواقع باتجاه التخيلي من خلال الرمز (السواد))⁽³⁾.

لاحظ الباحث أن الصفر لم يعتمد في هذه الحالة على اللون الأسود لتعبير عن الرؤية المأساوية للعالم، بل أقرته بتقبضه ألبياض ليؤسس بذلك [ثنائية السواد / البياض]، وكان اللون الأسود لا يتحدد إلا بتقبضه. فالبياض لا يفسد إلا بالسواد. فاللون الأبيض إذا تلمط باللون الأسود ساء منظره، ومن هنا يعرف البياض (الرمز) مأساته.

وبموازنة هذه القراءة مع القراءة السابقة لرفيق رضا صيداري نجد قراءة سلمان كاصد لم ترق إلى قراءة رفيق رضا، حيث غابت القراءة الوافية والشاملة لبنية الدالة للكشف عن العناصر المكونة لها. وبالتالي الكشف عن الرؤية المحمولة على هذه العناصر. فلم تسجل الرقوة من التشكيل البنائي للرواية كدالة هو الحال عند الباحث اللبناني رفيق رضا صيداري حينما أكد على حضور الرؤية المأساوية في كامل العناصر الثابتة للأعمال الروائية التي كانت موضع تحريب.

وعما هو ملفت للانتباه في هذه المقاربة، أن الباحث اعتمد على شواهد تعد من الناحية القياسية كثيرة، لكنها لم تنظر بالفهم والتفسير المطلوبين. فما يكاد الباحث يبدأ قراءة قصة حتى يقفز إلى قصة أخرى أو رواية من روايات مهدي عيسى الصفر دون أن يضمن النظر والبحث الدقيق فيها، للكشف عن التفاعل بين الرقوة والبناء.

والواقع فإن هذا المستوى من التحليل لا يرقى إلى الدرس المنهجي الذي نطمح إليه في مثل هذه المقاربات التي تقتضي من الباحث رؤية نقدية متميزة لتحقيق عمليتي الفهم والتفسير، وهذا ما لم ينفذ الباحث في هذه القراءة، وللتأكيد على ذلك فإن حجم التحليل الذي خصه الباحث لرواية (عشق الزجاجة) لا يعدو أن يكون صفحة واحدة، مما يعطي الانطباع على طبيعة القراءة التي أجريها الباحث⁽⁴⁾.

وفي سياق البحث عن الرؤية المأساوية في الأدب القصصي كإصفر، ساق الباحث أمثلة لبنية السواد في قصة (الغريم النائم في الظلمة 1985 فوق هذه المرة عند التشكيل السيميائي لبنية السواد⁽⁵⁾) ضوء التبادل الافتراضي بين بنية السواد والبياض الذي يقابل الظلمة / النهار⁽⁶⁾، ومن هذا التشكيل الذي

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة ببنوية تكوينية في الأدب القصصي: 185

(2) م. س: 184

(3) راجع، م. س: 191

(4) م. س: 192

إن شخصية نجاة لم تخرج - في الرواية - على أن تكون شخصية إشكالية - سلبية، إشكالية لأن مواقفها تتعارض مع العالم، لا تحاول بذل أي جهد لتغيير وضعيتها المأساوية مما أدى به - «نجاة إلى الانتحار بوصفه نتيجة للخطأ المأساوي الذي وقعت فيه»⁽¹⁾. وقد لاحظ الباحث التعارض القائم في الرواية ابتداء من «دلالة الاسم (نجاة) بوصفه رمز الأمل في الخلاص وبين النهاية المأساوية لانتحارها من كونه انقطاعاً عن الوصل إلى تحقيق قيمها التي لم تستطع العثور عليها»⁽²⁾.

ونخلص مما سبق إلى أن الإبداع العربي عرف الرؤية المأسوية للعالم منذ عصور قديمة، فقد ارتبطت بمكونات الإبداع وبقيت خفية ومجهولة عند القارئ، وتبرز في أشكال متعددة. وقد كشفت القراءات النقدية العربية أن الرؤية المأساوية تعددت مظاهرها وتعددت بسبب تعدد وتعقد عواملها التكوينية. فهناك الرؤية المأساوية الناتجة عن الحرمان والتهميش الاجتماعي، أو بسبب القهر الاقتصادي، أو النفسي، أو الأيديولوجي، أو بسبب الإنقسام الطائفي... الخ

مكنت البنية التكوينية الباحثين العرب من مقارنة الرؤية المأساوية عند كثير من المدعين العرب في فترات وأزمنة متفاوتة، وكان العامل المشترك بين المتون الإبداعية التي حملت هذه الرؤى بتعظيراتها حملت تشكيلات مختلفة، حيث تفاوتت القراءات بين بعضها البعض في التكوين والبناء التعميري، والطرح المنهجي. فمن قراءة اتسم منهجها بالرؤية الشمولية، وهي القراءة التي يمكن نعتها بالقراءة البنوية التكوينية الحقة، إلى قراءة متخلخلة لم تستوعب المنهج في أصوله ومرجعياته النظرية والتطبيقية.

إن تفاوت النقد والباحثين في النتائج التي توصلوا إليها مرده إلى تفاوتهم في تمثيل الآليات والأدوات الإجرائية للمنهج التكويني، وإلى مراجعة كثير من المسلمات، من أجل قراءة لا تغفل من مبالغة في التفسير، ومثل ذلك قراءة الظاهر ليبس التي تناولناها بالدراسة. إن مأساة الزمرة العذرية ارتبطت في تقدير الباحث بالتهميش الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، وبالتالي فإن العفة التي وسم بها الشر العذري عفة في الشر وليست في الحقيقة.

إن مأساة الإنسان العربي هي انهزامه أمام الواقع، انهزام تفسره تدهور الظروف الاقتصادية، والتشار الفساد، مما يؤدي إلى تدهور السلوك العام، وبالتالي فإن القانون الاقتصادي الذي كان من المفترض أن يكون قانوناً لتغيير الحياة، تحول إلى ضرورة قاهرة، وعندما يقهر الإنسان فإنه يهزم، ومن هنا تكون مأساته.

(1) سلمان كاسد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 236

(2) م. من: 236

فسر الباحث الرؤية الماساوية لرواية (الشاهدة والزنج) من خلال الكون الباني الذي حله سلمان كاصد في الاستلاب الاجتماعي والاقتصادي، الذي كان رواء مظهر تهميش الشخصيات الأساسية في الرواية. فقد رسم الصقر عالمه الروائي الماساوي من فعل البنتين الاقتصادية أولا، والاجتماعية ثانيا، فمأساة (نحمة) ليست مأساة شخصية منفردة، وهذا هو الظاهر في النص الروائي، إنما هي مأساة المجتمع المتدهور اجتماعيا واقتصاديا، وما وضع (نحمة) إلا نموذجاً رمزياً لما آل إليه المجتمع من ((الخراب الاجتماعي الذي يستمد) كيتوته من ذاك الخراب الاقتصادي... ليشعر بأن ما يدور من أحداث في هذه الرواية ومن البدء، إنما هي نتيجة لبنية اقتصادية متدهورة)) (2).

حاول الباحث في هذه القراءة أن يكون وفياً للمنهج الفولدماني، فأنجز عملية تفسير هامة، مما يجعل هذه المقاربة تخرج بكثير من مستوى المقاربات السابقة التي تعرضنا إليها في هذا التحليل، ولولأن مرحلة الفهم لم تحظ بما يستحق الوقوف عنده، فضلاً عن التذبذب الذي عرفت هذه المرحلة (الفهم) وفي هذه القراءة تقدمت مرحلة التفسير، لأنها اشتملت على عروض إشارية لبنية الاستلاب الاقتصادي، والتي تضمنتها البنية التكوينية، التي استدل بها الباحث على الرؤية الماساوية للصقر، ومن هنا الاستغلال الذي عرفه المجتمع العراقي حتى أصبح ((في أشد حالات العوز والفقر بما يوازي الكون التخيلي المجتمع الرواية. وبهذا يشفر الصقر إلى تدهور العلاقات الاجتماعية)) (3).

يستدل بما سبق أن الباحث أقام نوعاً من التماثل - لذي عبر عنه بالفعل يوازي - بين الكون الإبداعي والمجتمع ليستدل على رؤية المبدع. وفي الرواية موقف آخر يؤكد على تدهور العلاقة الاجتماعية بسبب ما اصطاح عليه بالاستلاب الاقتصادي، تدهور أدى ((بامتئان بعض النساء البغاء الذي يشكل بؤرة مركزية تعالم الصقر الماساوي في رواية (الشاهدة والزنجي)) (4).

ركز الباحث في مرحلة التفسير على إبراز القيم المنحطة التي تمثلت بها بعض شخصيات الرواية الرواية، ومنها شخصية إبراهيم بن الحجازة الذي باع باسم الحب القيم الأصيلة للمجتمع العراقي الذي يتماثل في عالم الرواية، حيث ((قام باصطحاب نحمة إلى بساتين التخليل ليلا ليضمها بأيدي الزوج الأمريكيان لاقتضاض كرامتها من أجل المال الذي سوف يحصل عليه بعد أن أوهمها بحبه لها)) (5).

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقارنة بينية تكوينية في الأدب القصصي: 230

(2) م. من: 231

(3) م. من: 232

(4) م. من: 234

(5) م. من: 234

الفصل الثاني

في مقارنة الرؤية الاجتماعية

أولاً: بنية رفض الكائن واستشراف الممكن

ثانياً: الرواية ورؤية الواقع الاجتماعي

ثالثاً: الرؤية الاجتماعية للحرب

رابعاً: الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك

كما أن مأساة الإنسان ليست مرتبطة بقهر الضرورة، إنما هي مرتبطة بقانون العلاقة بين [الإنسان]
الآخر]. فكان القهر النفسي المتمثل في الموت النفسي والضياع والمزمنة... لذلك كان التعارض بين الإنسان
والواقع الذي سلب منه حريته.

وأفرزت القراءة أيضا عن رؤية مأساوية أخرى ناتجة عن الانقسام الطائفي الذي أسفر عن
تعارضات في الرؤى والمواقف والأيدولوجيات والثقافات. ومن هنا كانت الحروب والنزعات الطائفية
والدينية، ونتيجة ذلك تأسس الخطاب الإبداعي على التعارض، حيث ساهم في تكريس الانقسام الثنائي.
وأخيرا أبانت القراءة عن نوع آخر من الرؤية المأساوية التي كشفت عنها بنية [التدهور] بسبب
ظروف الحرب وتمتد الأنظمة الاقتصادية، ولذلك ست المأساة عالم الشيخوخة الذي انقطع عن المجتمع
بسبب ظروف الحرب، ومست المجتمع كله من فعل تعمد البنيان الاجتماعية والاقتصادية.

الفصل الثاني

في مقارنة الرؤية الاجتماعية

أولاً: بنية رفض الكائن واستشراف الممكن

بمعالج هذا الفصل الرؤية الاجتماعية التي أقرزتها القراءات للمدونة النقدية العربية، وهي الرؤية التي تضافرت عليها أربع دراسات نقدية تناولتها من زوايا مختلفة باعتبار قاسماً مشتركاً بينها وهي: (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، لمحمد بنيس، و(الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي)، لمحمد بنيس، والنظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، لزيق رضا صيداوي، و(الموضوع والسر، لسلطان كاسد) وهي الدراسات التي تمجد بنية رفض الكائن واستشراف الممكن أو بنية الوعي الاجتماعي الذي يغير الوعي الطبقي، والوعي بالصراع الاجتماعي، والوعي بالتحية التاريخية، وكل الصراعات الناتجة عن الوعي الاجتماعي، هي صراعات ثائرة أبداً على الكائن وطموحها إلى الممكن. ومن هنا تشكلت مقارنة الرؤية الاجتماعية باعتبار أن جدلية الكائن والممكن ما هي إلا رؤية العالم.

إن الفرض الأساس من تناول هذه الجزئية التأكيد أن فرضية تقاطع رؤى المبدعين مع الواقع الاجتماعي الذي يعبرون عنه ويمجدونه في أعمالهم الإبداعية، ليست فرضية قطعية، إذ يحدث أن لا تقاطع الرؤية مع هذا الواقع أو ذلك، وهذا ما يتعلق بالحالة التي تناولها⁽¹⁾. إذ استخلص محمد بنيس في مقارنته للمتن الشعري المعاصر في المغرب، أن البنية العميقة المحددة (بكسر الدال الأولى) للرؤية (الشعراء) لا تتطابق مع الواقع الاجتماعي، ومن هنا كان انفصال بين قراءة المتن للواقع وبين الواقع نفسه، وهذا ما دعاني إلى توصيفها ببنية الرفض، لأنها كانت ترفض الواقع المتأزم.

انتضت الخطة المنهجية لمقاربة رؤية الوعي المتأزم أن نقوم بعزل البنية العميقة الدالة التي تجلست في الوعي المتأزم بوصفه وعياً قائماً، والذي هيمن على المجتمع المغربي في كل مناحيه، ومنها الأدب الذي عرف هو ظاهرة التأزم، وصولاً إلى مظهراتها الجزئية، والتي قاربها أم بنيس. فما طبيعة الرؤية التي حددها الباحث للمتن الشعري المعاصر في المغرب، الذي كان موضع تحريب ودراسة؟ وما هي القوانين المحددة لرؤية المتن الشعري؟ كيف استخلص الباحث رؤية المتن الشعري؟ وما هو التفسير الذي أعطاه لهذه الرؤية؟ وهل تمت المقاربة في ضوء المعايير المنهجية للبنوية التكوينية؟ هذه هي أهم الأسئلة المركزية التي سنحاول الإجابة عنها في تحليلنا لهذه الرؤية.

(1) راجع: محمد بنيس، ظلم الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية.

بيّنت القراءة الحاشية لهذه المقاربة أن الشعراء اتخذوا التفعيلة أساساً لبنائهم الإيقاعي في النص⁽¹⁾ وهذا الأمر يكشف عن وعي كان لدى زمرة من هؤلاء الشعراء، إذ كانوا يرغبون في تجنب 'القلق العميق' تجاه تحولات العصر التي تتطلب... ضرورة البحث عن بنية إيقاعية أكثر تجلّداً. وانطلاقاً من واقع متغير ومتباين عن ذلك الذي عاش فيه شعراؤنا القدامى⁽²⁾. فالرغبة - لدى الشعراء - في تجاوز القلق معناه تجاوز الأزمة (الوضع القائم) لرؤية وعي ممكن، ويمكن أن نلاحظ ذلك في مستويات عدة.

إن رؤية الكائن واستشراف ما هو ممكن أدى بالشاعر المغربي إلى استغلال التحولات الإيقاعية ولجأ إلى البنية التقليدية. فالرؤى بها هو قبول الواقع الذي يدل على وعي متنازم، واستشراف الممكن أمر حث الشعراء إلى ((تجاوز الوقفة الدلالية، العروضية السائدة))⁽³⁾. فالتغيير المرتقب والمأمول يبدأ من تحولات الإيقاع الذي يتماثل مع تحولات الرؤية من الكائن إلى الممكن.

ومن أشكال استشراف ما هو ممكن لتجاوز ما هو قائم (الوعي المتنازم)، فسر الباحث المحاولات التي قام بها الشعراء للخروج من بنية الإيقاع التقليدية، فمزجوا أجراً متعددة في القصيدة الواحدة⁽⁴⁾ فمثل هذه المحاولات تخفي وراءها رؤية سوسولوجية لواقع متنازم، حاول الشعراء تجاوزه والخروج عنه، ويستدل ذلك من المحاولات المترددة التي قام بها الشعراء لتحطيم البناء الإيقاعي التقليدي⁽⁵⁾. محاولات تؤكد على زعمي متنازم سبب ((غياب الهاجس المستقبلي الباعث على بحث إمكانية خلق بنية خلق بنية إيقاعية متميزة للقصيدة المعاصرة وربما كان غياب هذا الهاجس من بين الأسباب التي دفعت الشعراء المغاربة إلى 'النشادة بقصيدة الشر'⁽⁶⁾.

ومن مظاهر رؤية الوعي المتنازم أشارم. بنيس إلى غياب التناسق والتجانس بين مواقف الشعراء المعاصرين بالمغرب، ومن أشكال ذلك الخروج عن البنية الإيقاعية، والدليل على ذلك محولات الشعراء (بوصفها سلوكاً) التي كانت أقرب إلى التجربة الفردية فضلاً عن كونها لا تشير إلى أدنى انسجام واع بين الشعراء. وبين م. بنيس أن مواقف الشعراء غير قارة، وقد أعطى هذا التفسير الإحساس بأن خروج الشاعر في قصيدة من القصائد ما هو إلا خطأ سقط فيه دون وعي أو إدراك منه لهذا الخروج، فراجع عنه عند كتابة قصيدة موالبة⁽⁷⁾. وهذا مما يدل على وجود وعي متنازم لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية: 209

م. س: 209

م. س: 210

م. س: 210 / 211

م. س: 211

م. س: 212

أشار محمد بنيس في مقدمته المنهجية إلى مسألة نعتبرها هامة في مقاربة رؤية المبدع للعالم، وهي تتعلق أساسا بتحديد البنية وقراءتها، بالاستعانة بما يقيد فهمها للوصول إلى تحديد العناصر المشكلة للرؤية، باعتبار أن هذه الأخيرة متضمنة في التشكيل النصي للمعنى الشعري المعاصر في المغرب. إن هذا الإجراء كما يراه الباحث «ليس دخولا في لعبة لغوية، ولكنه بحث عن البنية العميقة للمعنى، أي رؤية العالم كما تتجسّد في هذه الممارسة اللغوية المتميزة، والقراءة اللغوية للوحدات الدالة تمر عبر تحليلات البنية السطحية»⁽¹⁾.

إن هذا التصور يجعلنا - بادی - ذي بدء - مؤقتا - مطمئنين إلى الموقف المنهجى لتناول رؤية المبدعين للعالم (رؤية الشعراء المعاصرين في المغرب)، وهو موقف نراه يتجسم مع ما ذهب إليه البنيويون التكوينيون حين أكدوا على أن الرؤية للعالم ينبغي أن تستخلص من النصوص، فد «على عاتق الكاتب التمييز بضع نفل هذه الرؤية نحو أعلى قدر من الوعي مع الاحتفاظ لها، على مستوى التخيل، بتحميل بنية، وسبشر الناقد إذن باستخلاص رؤية معتبة للعالم من داخل النصوص»⁽²⁾.

حدد الباحث البنية العميقة للمعنى الشعري المدروس في ثلاثة محاور سماها قوانين وهي [قانون التجريب، وقانون الهزيمة والانتظار، وقانون الغرابة]⁽³⁾، وهذه القوانين هي في الواقع الحصيلة التي تمخضت عن دراسة البنية السطحية التي صبت في بنية أكثر شمولية.

إن عنصر التجريب الذي توصل إليه الناقد من خلال تفكيكه للبنية السطحية للمعنى الشعري المعاصر في المغرب، يشير إلى الوعي المتأزم لزمرة الشعراء المعاصرين في المغرب. فالتجريب يدل على التردد الذي عرفته فئة من الشعراء، لأنها لم تتمكن من صياغة رؤية مستقبلية تعبر عن طموحاتها، مما يؤكد على وجود أزمة وعي عند الشعراء المعاصرين في المغرب.

لم يستقر الشعراء في المغرب على رؤية موحدة، حيث تظهر وعيهم المتأزم في القطيعة مع التراث، والعودة إليه نارة أخرى. هذه الرؤية هي التي جعلت «(تصادمهم تظهر، وكأن لا مستقرا لها)»⁽⁴⁾. لعدم الاستقرار أضفى إلى تعدد التجارب في القصيدة المعاصرة في المغرب، وهذا أمر يتصل برؤية متكاملة تعكس وضعا اجتماعيا متأزما، وهي في الوقت نفسه تطمح إلى تغيير واستشراف ما هو ممكن الذي يحلم به الشاعر المغربي وغائل مع واقع القصيدة المغربية.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 26

(2) جاك دوبوا، نحو نقد أدبي سوسولوجي، ترجمة، قسري البشير، ضمن البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تأليف جاك دوبوا، 75

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 208

(4) 208

يُنظر قدومه الجميع ليقوم بالتحويل والتغيير المرتقب، وهذا يتفحه الشاعر أحمد الجوماري، حين يأمل
رأساً غلماً هذه الدنيا من الشرور والآثام بعد أن امتلأت لصوصاً.

يا فارس الصباح

يا متقذا مدينتي من قبضة الظلام والضبَاب والقيود

يا ثائثاً على اللصوص والأوغاد والمسوخ

يا منشداً لحن المصير

تراك أين؟⁽¹⁾

وترقياً لهذه الرؤية (الانتظار) تعددت المجالات بتعدد الأساليب التي تجسد الرؤية المرتقبة وهي
البحث والحياة⁽²⁾، ومن هنا نجح الشاعر المغربي المعاصر في التمييز، ((بين الكائن والممكن))⁽³⁾، الكائن
الذي يمثل الحاضر المتأزم الساكن، وبين الممكن (المستقبل) أي الرؤية التي ترتقب الأمل الذي يلوح في
الأفق.

ويبقى الحديث غير ذي معنى إذا لم نتعرض لعنصر الغربة بوصفه عنصراً مركزياً في تشكيل رؤية
الشعراء المعاصرين في المغرب. وقد بين محمد بنيس أن الشاعر نزع نحو الغربة ليس فقط من أجل الابتعاد
عن المألوف والتقاليد البلاغية الموروثة التي لم تعد تسعفه للتعبير عن رؤياه أما المجالات فقد لعبت هي
الأخرى دوراً حاسماً في تجسيد رؤية السقوط في رسم ملامح التي هي وعيه المتأزم. فرفض الكائن يفترض
بالضرورة رفض ما يستتبع هذا الكائن من موروث بلاغي وتعبيري الذي كرس الوعي المتأزم، فكان لابد
من التفرد من خلال توجه البنية العميقة نحو الغربة لخلق الممكن الذي يبحث عنه الشاعر لكسر هذه
الرتابة.

إن رؤية الشاعر المغربي المعاصر المجسدة لوعي المتأزم (الكائن) ترفض كل موروث، لأنه رديف
لهذا الوعي الذي لابد من تغييره ورفضه عن طريق إنشاء قيم تعبيرية أخرى مستقاة من أرض لا عهد
للناس بها، فوق الانفصال بينهم وبين القراء... فكان البعد عن الناس بدل الاقتراب منهم... وكانوا في
نفس الوقت ينادرون الذوق الأدبي العام⁽⁴⁾. مثل هذا الخروج كما يراه م. بنيس أفضى إلى الغموض
والغربة بشكل أدق، مما نتج عنه صراع بين موروث يريد المحافظة على القيم السائدة وبالتالي المحافظة على

(1) أحمد الجوماري، يوميات تبحث عن فجر، نقلاً عن، م. م. س: 226

(2) م. م. س: 229

(3) م. م. س: 231

(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكميلية: 232

إن المتن الشعري المعاصر بالمغرب صورة مماثلة لوضعية سوسيولوجية متازمة عاشها الشعراء ويفسر هذه الوضعية المجال الإبداعي الذي جسد الوعي الذي أومأنا إليه، والذي لم يسمف الشعراء القيام بمحاولات تجديد جادة وواعية. فكانت الاستكانة إلى السائد من الاعتقادات الخاطئة التي لم تسلك الشعراء في المغرب من القيام بمحاولات تجديد واعدة.

نأتي إلى العنصر الثاني المكون للبنية العميقة الدالة للشعر المعاصر في المغرب، ويمثل في السقوط ولانتظاراً، الذي يجسد رؤية الوعي المتأزم الذي عرفته زمرة الشعراء. فالسقوط يكشف عن فهم رؤية الشعراء لواقعهم الاجتماعي الذاتي منه والموضوعي، وهو يتماثل مع الوعي الذي طبع المرحلة التاريخية. وقد تظاهر هذا السقوط في بنية الأساليب التي وظفت في المتن الشعري، والتي تمحورت في (الموت، والمزمنة، والخدعة، والحزن، والغربة، وللجدوى، واليأس)⁽¹⁾.

إن حديث الشاعر المعاصر في المغرب عن الموت يؤكد على رؤية تأزم الإنسان والواقع، وعلى هزيمتها، فسقوط الإنسان انهزام له، ولا يكون الإنهزام إلا حيث يكون الوضع الاجتماعي المتردي. وهذا ما يؤكد الشاعر أحمد صبري:

الحب في الهزيمة

الحب في الصفاء

عذبي الحفار بالسؤال

يا أيها الحارب المهزوم

لأن الحب لا يساري عندي الحياة.

لأن قلب العاشق المهزوم ورده، انشودة، أمانه⁽²⁾

أما المجالات فقد لعبت هي الأخرى دوراً حاسماً في تجسيد رؤية السقوط في رسم ملامح رؤية السقوط والوعي المتأزم، وسمحت للشاعر - كما بين الباحث - بقراءة ذاته وواقعه والعلام الذي يحيط به⁽³⁾، فعلى الصعيد الذاتي فقد كان حضور رؤية السقوط في المتن الشعري بقوة.

أما الإنتظار فهو القطب الآخر للرؤية الجزئية، إنه الوعي الممكن، والذي جسده جمل الإثبات، إنه طريق تغيير الوعي المتأزم، وطريق المنتظر الذي يتراوح بين المعلوم والمجهول⁽⁴⁾. إنه البطل (الرؤية) المأمول

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 215

(2) أحمد صبري، قصة العالم الذي لمحبه ونكرهه، نقلاً عن، م. س: 217

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 221

(4) م. س: 225

إن خروج المتن وعدم تجانسه، كما بينا، رافقه تعثر وصفه الباحث بظاهرة الانقطاع والتواصل أي
تجربة الخروج عرفت أنقطاعاً الذي كان له رد فعل سلبي، لأن الشاعر لم يهتد إلى تأسيس قوانينه
(1)، كما عرفت توصلنا من أجل صياغة نص جديد يواجه به العالم القائم، أي الوعي المتأزم.

بعد عرضه لمخاور البنية العامة من خلال رصد العلاقة بين المكون الباني والبنية السطحية، وهي
[السقوط والانتظار] التي مثلها التجريب على مستوى الزمن والمكان، والسقوط والانتظار في المتاليات،
الغربة على مستوى الغموض، و((هي جميعها تشكل الرؤية العامة)) (2).

إن إجراء العزل قد مكنتنا من تحديد رؤية الشعراء المعاصرين للعالم في المغرب، فما هي مظهراتها
على مستوى الشكل في ضوء التفسير السابق الذي جاء به محمد بنيس لهذه الرؤية، وما هي النتائج التي
تصلحها الباحث من قراءة البنية السطحية للمتن الشعري المعاصر في المغرب؟

بالنسبة لمستوى الزمان، كشف الباحث أن مسألة التغير والتجديد التي عرفها الشعر المعاصر في
المغرب لا يمكن فصلها عن حركة الوعي التجديدي العام الذي عرف (بضم العين وكسر الراء) في المشرق
في أوله، ثم في المغرب، فكان لا بد أن يصاحب هذه القطيعة إحساس بضرورة القطيعة مع البنية
التقليدية. ((ولذلك فإن القطيعة التي أعلنها الشعراء المعاصرون بالمغرب، متأثرون بالحركة الشعرية
التي في الشرق العربي، لم تكن مشروع نزوة عابرة أو مجرد وعي يقود جماعة متمردة تحتمي بالمصيبان في
عصرها، بل كانت علامة مضيئة للوعي بدواعي التغير والتحول في زمن لم يعد يستسيغ القناع
المتن بكل موووث...)) (3).

لإنجاز مقارنته قام الباحث باختيار مجموعة من النصوص الشعرية تشكل في مجملها متنا شعريا
جديداً، أي أنه اعتبر هذا المتن نصاً واحداً لشعراء متجانسين. ثم انطلق الباحث في قراءة هذا المتن في ضوء
الاستويات حددها في: المستويات العروضية واللسانية والدلالية، فبالنسبة للمستوى العروضي تناول في
ثلاثة أسماء [بنية الزمان والمكان]، فنوصل إلى كشف ثلاثة قوانين تحكم البيت الشعري في هذا المتن

القانون الأول: تناول فيه ((الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية والتنظيمية معا)) (4). فالتفسير
الخاص من هذا القانون هو هيمنة المرحلة التقليدية ينتهي لصالح الوزن في مثل هذه الحالة من

محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 237

بشير ناويرت، روح البنوية في كتابات النقاد المعاصرين، مفاهيم وإشكاليات، مجلة الأثر، ع 3، مارس 2006: 246

راجع كتاب، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 45

م. 53

الكائن المتشثل في الوعي المتنازم، وبين قيم جديدة وبالتالي المحافظة على الكائن المتشثل في الوعي وبين قيم جديدة وهي هذا الممكن المرتقب الذي يرفض القيم السائدة بانفتاحها على الغرابة.

ومن مظاهر الغرابة بوصفها عنصرا أساسيا يشكل البنية العميقة، أشار الباحث إلى مسألة وتكاتف الأبعاد (لحوية، دلالية، إيقاعية، بصرية، معرفية). إن هذه الأبعاد كما وصفها م. بنيس في حالة ذوبان جامعة فيما بينها، وكل منها تنسج الجبال لغيرها⁽¹⁾. وهي في نظافتها تنبثق منها الغرابة نرغب في كسر الكائن المتشثل في الوعي المتنازم الذي تكوّمه التقاليد البلاغية للمتن الشعري القديم تجاوز ما هو ممكن الذي تنسجه بلاغة الغموض والغرابة لذلك كما قال م. بنيس: 'التطلع إلى الغرابة كليا، ولا يمكن الفصل بين مستوياته'⁽²⁾.

ولا يشكل مستوى الغرابة وحده أسلوا من أساليب تكسير الكائن للارتقاء إلى عالم ممكن. أما الباحث إلى أن محاولات الخروج على القديم قام بها الشعراء برعي كامل. فالخروج عن القديم محاولة جديدة لصياغة عالم جديد من خلال الخروج عن تقاليد الشعر القديم، وهذا ما بينه م. بنيس في التالي: ((أعطى الخروج عن القديم للنص الشعري المعاصر إمكانية إعادة تركيب العالم من خلال الشعر يمكن من الممكن تحقيق هذا البديل من غير ممارسة عملية الخروج))⁽³⁾.

إن الخروج عن القديم - من وجهة نظر الشعراء المعاصرين في المغرب - رؤية لعالم مرتبط بتحقيق إلا بتعطيم القيود التي تكرر الوعي المتنازم عند هذه الزمرة من الشعراء التي رفضت أن تصالحا بين البنية العميقة للنص القديم، وبين البنية العميقة للنص المعاصر. فالخروج فعل خلاق، يؤدي إعادة تركيب النص، وإلى إعادة تركيب حاسني السمع والبصر تبعا لتجديد العالم نفسه⁽⁴⁾.

يشير الباحث م. بنيس أن الخروج على الرغم من فعاليته في تجديد الرؤية المرتقبة وتكسير المتنازم، فإنه لم يكن متجانسا في النص المعاصر سواء على مستوى الشاعر الفرد، أم على مستوى الجدل لذلك وجد في المتن نصوصا (تصالح في بعض الحالات البنيات التقليدية، أو تسم بالضعف والبطلان التماسك لقلة خبرة أصحابها و محدودية تجربتهم))⁽⁵⁾.

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنية تكوينية: 233

(2) م. بنيس: 233

(3) م. بنيس: 235

(4) م. بنيس: 235

(5) م. بنيس: 236

قوانين البيت	قوانين القافية	قوانين الوزن / البحور الشعرية
1 - يتحقق فيه الإنسجام بين الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية	1 - وحدة القافية والروي.	1 - التفعلة الثامنة، وإعطاء أولوية للوقفة العروضية والدلالية. بالنسبة للبحور فإنه يستعمل بحر واحد في القصيدة بكاملها.
2 - احترام الوقفة العروضية ونسب الوقفة الدلالية والنظمية	2 - تزاوج وتناوب القافية ثم تحطيم وحدة الروي.	2 - القانون الثاني له علاقة بالأول بالنسبة للبحور فيعتمد على المزج بين البحور.
3 - تحطيم الوقفة الدلالية والنظمية والعروضية.	3 - التحلل من القافية ثم البحث عن قافية داخلية.	3 - التفعلة الناقصة بسبب اعتماد الوقفة العروضية ⁽⁹¹⁾

يبين الجدول السابق أن القراءة التي أنجزها الباحث محمد بنيس لحياشة البنية السطحية للمتن الشعري المعاصر في المغرب تؤكد على مسائل هامة أفرزتها القوانين التي توصل إليها الباحث وهي:

وجود تناسق قائم بين مختلف القوانين التي توصل إليها الباحث، أي تناسق بين قوانين البيت والقافية والأوزان والبحور الشعرية، غير أن هذا التناسق - نفترض - أن يخفي وراءه صراعا بين جيلين، جيل ما يزال متمسكا بالمرورث الثقافي والإبداعي العربي، وقد مثله القانون الأول للبحور الشعرية، والذي بنى في استعمال بحر شعري واحد في القصيدة كلها. وجيل يمثل تيار المجددين أو الذين حاولوا التجديد، وقد أكد ذلك القانون الثاني الذي يعتمد على المزج بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة، ((رغبة في تركيب النص الشعري بأسلوب يحاول الإبتعاد عن القافية ليصب في البناء الدرامي الذي تعدد فيه الأصوات والمواقف والتي قرأت النفسية))⁽⁹¹⁾.

وفي سياق القراءة اللغوية للمتن الشعري، والبحث عن الوحدات الدالة على رؤية الشعراء للقافية، تناول الباحث م. بنيس بنية المكان في هذه التجربة الشعرية، حيث مكته قراءته من أن يستنتج أن الشعراء لم يستثمروا تجربة القدماء في تشكيل النص الشعري، وفي التقاليد الخطبية. وإن هذا الفصور ((العجز في البحث حصر حرية النص، كما أن استغلال الخط المغربي كان من الممكن أن يميز هذا النص عن غيره من النصوص))⁽⁹²⁾.

ولدى تناوله لمتاليات النص الشعري، والتي قصد بها الباحث الوحدات اللغوية المتجانسة، لمحوبا ودلاليا، استخلص الباحث م. بنيس أن المتن الشعري المعاصر في المغرب، يتضمن متاليتين الأولى ((توفر

⁽⁹¹⁾ جدول يأخص القوانين الثلاثة محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 91

⁽⁹²⁾ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 91

⁽⁹³⁾ م. م: 104

المصراع⁽³³⁾. وهيمنة التقليد كما رأينا في تفسير الرؤية أو المكون البني، يشير إلى بروز وعي متأزم لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

القانون الثاني: يؤكد الباحث م. نيس على أن البيت الشعري في هذا المتن ((يعتمد على احترام الوقفة العروضية، ونسب الوقفة النظمية والدلالية، وتنصهر فيه أغلب آيات المتن))⁽³⁴⁾. وتأسيس هذا القانون يدل على أن البيت الشعري في هذا المتن بدأ يتخلص تدريجيا من هيمنة التيار التقليدي، أي أنه بدأ يلوح له طموح لتغيير شكل العالم الذي تحتلته القصيدة الشعرية المغربية المعاصرة، مما يعطي انطباعا إيجابيا لمحاولة الشعراء من الخروج من المودوث العروضي والوزني. أي أن هذا القانون يؤكد على تفاوت الوعي لدى الشعراء المعاصرين في المغرب.

القانون الثالث: وهو القانون الذي يدل على أن المتن الشعري المعاصر في المغرب عرف قفزة نوعية على المستوى العروضي والدلالي والنظمي، وبذلك ((يتجاوز القانونين السابقين عندما يعتمد الشاعر إلى تحطيم الوقفة الدلالية والنظمية، والوقفة العروضية أيضا... وهذه الوقفة.. هي أعنف المواقف من التراث وأكثرها جرأة))⁽³⁵⁾.

إن الشعر المعاصر في المغرب يعرف إشكالية معقدة كما يذهب م. نيس، إشكالية تفسرها القوانين المذكورة آنفا، وهي تتمثل في أن المتن الشعري المعاصر في المغرب بوصفه متنا مستهدفا في هذه الدراسة يؤكد على ارتباط الشعراء المغاربة بالمواد الشعرية العربية القديم في معظم الحالات، ولعلنا ينحو نحو التجديد مما يبين على أنه يعرف أزمة. وأزمته من أزمة المجتمع وعلى ((نوعية الوعي الذي يتحكم في إنتاج الشعراء))⁽³⁶⁾.

وفي سياق تحليل بنية الزمان، انتقل الباحث إلى مقارنة القافية باعتبارها عنصرا أساسيا في بنية الشعر المعاصر في المغرب، وقد أكد على النتيجة نفسها التي توصل إليها في دراسته للبيت أيضا، ولهذا ((يمكن القول بأن قوانين البيت الشعري التي حاولنا تبينها، لا تختلف عن قوانين القافية، ولا غرابة في ذلك، لأن مستويات الوعي التي حطمت بنية البيت هي نفسها التي واجهت القافية، وأعادت تركيبها وفق قوانين ثلاثة))⁽³⁷⁾.

يلخص الجدول التالي الذي استخلصناه من تحليلنا للعناصر التي تربط القوانين الثلاثة:

(31) راجع كتاب، محمد نيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوعية تكوينية: 53

(32) م. نيس: 56

(33) م. نيس: 60

(34) م. نيس: 53

(35) م. نيس: 66

السلطوية باعتبارها مرحلة هامة لفهم العمل الإيداعي قبل تفسيره، على الرغم من كل ذلك إلا أن قراءته لم تخل من الجفاء. وقد لاحظت الناقدة اللبنانية 'منى العيد' ذلك حين قالت: «(غير أن هذه الممارسة، على أهمية ما حققته، وبسبب اقتصرها على الهدف الذي حددته أهملت إبراز الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة بالرواية الماثلة في النص (المتن)، وربما كانت المكونة لها)»⁽¹⁾.

وقد اخذ الناقد إبراهيم السعافين على 'منى العيد' إذ هي تنتقد 'محمد بنيس' لكونه أغمط المتن الشعري المعاصر في المغرب حققة من الدراسة الفنية والجمالية، فإذا بها هي تسقط في نفس الملاحظة. وفي هذا الصدد يقول: «(وقد أخذت 'منى العيد' على هذا العمل ملاحظات في التطبيق تعبنا من التفصيل، ويمكننا أن نلاحظ على عملها أنه لا يمنح كثيراً في تحقيق منهجها، وإذا بميل التحليل إلى الشكلية)»⁽²⁾. وتساءل الناقدة 'منى العيد' عما إذا كانت هذه الرؤية هي بمثابة قانون يحكم بنية النص، التي هي بنية لغوية، فاية دلالات يمكن لهذا النظام اللغوي أن يفجرها؟ أو ما هي علاقة هذه الدلالات بهذه الرؤية؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تفرض علينا العودة إلى مختلف البنيات وصولاً إلى القوانين الثلاثة المشكلة للبنية العميقة.

حينما قارب الباحث 'محمد بنيس' باني [الزمان والمكان] توصل إلى استخلاص قانون ساء [قانون التجريب]، وهو أحد العناصر المكونة لرؤية الشعراء المعاصرين في المغرب للعالم. إن هذا القانون الذي توصل إليه الباحث، يشير أن المتن الشعري المعاصر كان يعيش أزمة هوية التي لم يحدها، فظل يعيش مرحلة التجريب، إذ لم يكن يملك تصورات وأهداف بعيدة المدى، «(لا تملك بين طياتها حاجس التصور المستقبلي لهذه البنية، مما دفع بالشعراء إلى انتهاز سلوك التردد مرة، والقطيعة مع مكتسبات بحثهم في المجال الإيقاعي مرة ثانية، والعودة إلى ما أعملوه في بعض القصائد السابقة في مرة ثالثة)»⁽³⁾.

إن هذا التردد الذي عرفه المتن الشعري، وهذا الأخذ والرد في التجارب الإيقاعية على وجه الخصوص، يؤكد على حاجس الصراع الذي كان يعيشه الشاعر المغربي مع نفسه وثقافته، مما يثبت «(اشكالية المتن الشعري المعاصر في المغرب)»⁽⁴⁾.

أستخلص أن مقاربة الباحث 'محمد بنيس' لرؤية الشعراء المعاصرين في المغرب، تمت من خلال عملية التجارب التي تمت على مستوى البيت الشعري في المتن، غير أن الباحث لا يماثل بين التشكيل البنائي

(1) منى العيد، في معرفة النص: 126

(2) إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، لبنان، ع 60/ 61، يناير / فبراير 1989: 37

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنوية تكوينية: 208

(4) م: 208

عليها ككل. بينما الثانية يقتصر وجودها على جزء منه⁽¹⁾. ومن نقصي وتحليل هاتين المتاليتين استنتج بنيس «متاليتين متناقضتين»، بغضبان حتما إلى موقفين مختلفين من الوجود⁽²⁾. ومن هذا المستوى من مستويات القراءة اللغوية والشكلية يتقل الباحث إلى مستوى آخر اصطلاح عليه ببلاغة الغموض، فتتاول من أربعة أبعاد هي: البعد الدلالي، والبعد النحوي، والبعد الإيقاعي، والبعد المعرفي. أنقضى تحليل هذه الأبعاد بالباحث إلى ((أن المتن الشعري المعاصر بالمغرب، يؤسس بلاغة الغموض... (التي) فرضت إشكالية ملموسة، وهي متعلقة بما نتج من تباعد بين القارئ، والنص الشعري، وابتعد غي نفس الوقت، عن فوائين النص الشعري العربي التي ترسخت في لا وعي القارئ)).⁽³⁾

إن وقوفنا عند مكونات البنية السطحية كما حددها الباحث، ليس من باب تلخيص ما تتاوله الباحث في هذه المسألة، إنما كان مقصدا من وراء ذلك الوقوف عند مرحلة أفهم كما تمثلها الباحث محمد بنيس، ليفهم - فيما بعد - كيف تبلورت رؤية العالم للشعراء المعاصرين في المغرب بوصفها مجموعة متجانسة كما قال. وبينت القراءة الخافية أن الباحث قام بتقصي ومتابعة وتفكيك الأجزاء والوحدات المكونة للمتن الشعري المعاصر في المغرب، ((والدالة جزئيا على الرؤية التي تجسدها تلك الممارسة اللغوية المتميزة في النصوص الأدبية))⁽⁴⁾.

من هذه القراءة للبنية الدالة وطد الباحث الأرض للحديث عن البنية العميقة عن رؤية الشعراء المعاصرين في المغرب، ومن هنا كان لابد من إعادة جمع هذه الأجزاء المحللة المفككة ودمجها في بنية عميقة للمتن ((تشكل من ثلاثة قوانين، هي: [التجريب والمزجعة، والانتظار والغرابية]]⁽⁵⁾). فحين كان الباحث بصدد تفسير بنية الزمان والمكان، كما رأينا، كان قانون التجريب، وحين كان قانون السقوط والانتظار كانت المتاليات النصية، وحين كان قانون الغرابية برزت البنية البلاغية المتميزة بغموضها. فعما هي الرؤية العامة التي استطاع الباحث تركيبها من هذه القوانين الثلاثة المشكلة للبنية العميقة؟

تعد هذه القوانين الثلاثة التي استخلصها الباحث من قراءته للبنية السطحية كما اصطلاح عليها، عاوار أساسية لبنية العميقة التي قام بتركيبها لصياغة رؤية الشعراء للعالم. وعلى الرغم من الجهود التي بذلها الباحث من للوصول إلى البنية العميقة، وإفادته من البنيوية والمناهج الأخرى إلا أن دراسته للبنية

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 113

(2) م. س: 152

(3) م. س: 198

(4) محمد خرماس، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3/ 4، فبراير 1991: 125

(5) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 208

منه في نفس المرحلة التاريخية⁽¹⁾. وقد أكدت الباحثة اللبنانية يمنى العيد على هذه الخاصية السلبية لرؤية الشعر المعاصر في المغرب، والتي كشف عنها ((قانون [السقوط والانتظار] الذي يحكم هذه البنية، والذي هو التواء أو الرؤية للعالم في النص، وهذا يعني أن النص الشعري هو رؤىء المائلة فيه كلغة، ذو خاصية سلبية⁽²⁾). ويتفق الباحث المغربي م. خرماش هذه القراءة بسبب اعتبار م. بنيس الرؤية انعكاسا للواقع، ((وليس التركيز على السقوط في هذه المثالية للمتن الشعري المعاصر بالمغرب ككل إلا انعكاسا للقراءة الخاصة التي قام بها الشعراء لواقعهم الذاتي وواقعهم الموضوعي))⁽³⁾. يستفاد من الرأي السابق، أن م. بنيس في قراءته للمتن الشعري كان أقرب إلى المنهج الاجتماعي الجدلي منه إلى المنهج البنيوي التكويني، لأنه عد الرؤية للعالم انعكاسا للواقع، وليس قائلًا له.

وأما القانون الثالث [الغربة] الذي أقرضه بلاغة الغموض، والذي كشف عنه الباحث في المتن الشعري المعاصر في المغرب، فهو جنوح التعبير عن القيم المألوفة، بقصد الخروج عن الأساليب البلاغية التقليدية التي كانت تهيم على الشعر المغربي، والتي كانت أحد العوامل التي دفعت الشعراء المعاصرين في المغرب بالتميز والتفرد و((الضجر من سحر ووصاية البلاغة التقليدية والرومانسية المعاصرة على الشاعر المعاصر))⁽⁴⁾.

إن لجوء الشاعر المعاصر في المغرب نحو [الغربة] معناه رفض الوضوح المتمثل في القيم البلاغية العربية التي لم تعد تستجيب لواقع الشاعر وظروف عصره، لأن اجتراح القيم التعبيرية معناه الرضى، وهذا ما لم يكن يريده الشاعر المعاصر، إلا أن هذه الغربة كانت على حساب المتلقي الذي لم يكن جاهزا لقبولها، مما أدى بالإبداع بالإنفصال عن المتلقي، ف((لم يسع الشعراء المعاصرون في المغرب إلى الغموض، إنما أرادوا الدخول إلى وطن الغربة، سعوا إليه، وهم رافضون لما ورثوه، ورافضون لاجتراره قصد إنشاء قيم تعبيرية أخرى مستفقا من أرض لا عهد للناس بها))⁽⁵⁾.

ومن بين المظاهر المؤدية إلى قانون الغربة، خروج الشعراء المغاربة عن النص الشعري القديم والعالم، فدلالة هذا الخروج تعني إعادة تركيب العالم، لأن العالم الواقعي لم يعد يستجيب لطموح الإنسان، فالخروج عن القيم هو رؤية الشاعر عن الماضي، ((ولم يكن من الممكن تحقيق هذا البديل من غير ممارسة عملية الخروج، التي ليست فعلا أخلاقيا... ولكنه فعل خلاقي، يؤدي إلى إعادة تركيب النص، وإلى إعادة

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، 231

(2) يمنى العيد، في معرفة النص: 129

(3) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية: 215

(4) م. بن: 231

(5) م. بن: 231

للشعر المعاصر في المغرب، وبين البنى الذهنية، لأنه كان يدرك أن البنية السطحية أو البنية الداخلية للشعر ((...)) ومن خلفها تقع البنية العميقة التي هي البنية الدالة دلالة عامة تمكن من تبين الرؤية المثالية، (سبيح وصبا) في بؤرة أكثر شمولية واتساعا لها القدرة على فرز الدلالة العامة للممارسة الشعرية))⁽¹⁾. وبسبب هذا التردد والتجريب المتكرر الذي عرفه الشعر المعاصر في المغرب، والذي دل على وجود إشكالية قائمة فيه، يفسرها ((التجريب في المتن الذي ندوره يحيد عن هذه القاعدة، عندما نجده بلغني البعد المستبلي للتجريب))⁽²⁾.

وعندما قرأ الباحث بنية المتتاليات⁽³⁾ التي تمخض عنها قانون السقوط والانتظار أظهرت النتيجة وجود متتاليتين، الأولى موجبة ومنفية، والثانية منفية فقط، مما يكشف على أن ((جملة النفي هي الأصل في المتن الشعري))⁽⁴⁾. وهي تكرر بنية (السقوط) التي قرأها الباحث من خلال الأساليب التالية: (الموت، الهزيمة، الخدعة، الحزن، الغربة، واللاجدوى، والبأس) ومن خلال الموضوعات التالية (الشعر، الوطن، فالسقوط كان في الواقع قبل أن يكون في الشعر، ((فهو ذو علاقة بالعالم الخارجي الذي يعيش الشاعر المغربي المعاصر قضايا من خلال واقعه اليومي المرتبط جدليا بالواقع الإنساني في العالم))⁽⁵⁾.

أما [الانتظار] وهي المتتالية الثانية التي تبناها الشعر المعاصر في المغرب، وقد رآها الباحث هي المحددة للرؤية من خلال الأساليب والموضوعات. وإذا كان السقوط يدل على رؤية النفي، فإن الانتظار (الإثبات)، يدل على ما هو مرتقب ومأمول. وبين الباحث أن أساليب [الانتظار] كانت الإطار النظري للرؤية ((تحدد من وما هو المتظر (بفتح الظاء)، الذي هو الطريق إلى تغيير المتتالية الأولى في النص أولاً، ثم في الواقع ثانياً))⁽⁶⁾.

من هذا المنظور يمكن أن نوجز القول بأن رؤية الشعر المعاصر في المغرب تنطلق عما هو سلبى لنف عند ما هو ثابت، أي الانطلاق من الهزيمة والفشل والحمول لا ليتجاوزه بل ليقف عند الانتظار، وهذه هي إشكالية المتن الشعري المغربي ((فالشاعر لا يقرأ الواقع بعين جدلية وموضوعية تسمح له بإدراك جوهر الواقع الخفي، وهي رؤية يختص بها الشعر المعاصر، ويتميز بها عن غيره من المتن السابقة عليه أو المتواجلة

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات النقدية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3 / 4، فبراير 1991: 126

(2) محمد ببيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة ببنوية تكوينية، 208

(3) يقصد بها محمد ببيس ((تسليط الضوء على توجع الجملة التي يتحرك في إطارها النص الشعري)).

(4) م. س: 214

(5) م. س: 225

(6) م. س: 225

1 - النص الغائب / 2 - مراحل تكوين بنية المتن الشعري / 3 - الحدود الخمسة للمجال

الشعري. فما هو الهدف الذي توداه الباحث من قراءة النص الغائب؟ وماهي المعايير المنهجية التي اعتمدها للبحث عن نوعية القراءة؟

لا شك أن البحث عن النص الغائب⁽¹⁾ وهو ألتناص، كما اصطلح عليه الباحث لإجراء منهجي هام يمكنه من تحديد الوعي المصاحب لكل قراءة تناصية بين المتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين نصوص أخرى خارجة عن مجاله، ولكي يكشف الباحث عن هذا الهدف، ويعرف نوعية قراءة الشعراء، ركز على ((معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين، وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار))⁽²⁾.

إن هذه المعايير تشكل أداة هامة لقراءة وعي زمرة الشعراء المعاصرين في المغرب، من جهة، ومن جهة ثانية فإنها الحامل لرؤياهم للعالم. ومن أجل ذلك ركز الباحث على قراءة الذاكرة الشعرية باعتبارها الوعاء الذي يكشف عن تركيب النص الشعري المعاصر، والمرجعية التي مكنت الشعراء من صياغة نصوصهم وتوجيه رؤياهم. وقد وجد الباحث المتن الشعري العربي المعاصر يتشكل من ثلاثة مشنن هي: المتن الشعري العربي القديم، والتمن الشعري الأوروبي، والتمن الشعري المغربي.

وما يمكن استخلاصه مع الباحث، فإن النصوص التي تفاعل معها المتن الشعري المعاصر في الغرب متعددة ومتضاربة المصادر، يصعب تعيينها، ((ونعثر على النص الغائب في المتن الشعري المعاصر وقد أعيدت كتابته تبعا لقانون الإمتصاص))⁽³⁾. ومن دلالات الإمتصاص مصالحة النص الغائب واحترامه وإعادة كتابته بشكل يغير من جوهره الشيء الكثير، وبهذا المعنى يصبح الإمتصاص كما يراه الباحث مهادنة ودفاعا عنه واستمرارية له، ((ومن ثم لا يكون النص الجديد إلا استمرارا للنص الغائب وفق قوانين مغايرة... والشعراء المغاربة المعاصرون، عندما أعادوا كتابة النص الغائب... اعتمدوا في هذه القراءة وإعادة الكتابة على التسق الفكري العام الذي يوجه رؤيتهم للعالم))⁽⁴⁾.

إن اعتماد الشعراء بالمغرب على الإمتصاص بوصفه أحد أنماط ألتناص في نظر الباحث له دلالة في المتن الشعري، أي أنه شكل من أشكال قبول الآخر دون معارضة، ومن ثم نفهم دلالة السقوط التي أشار إليها الباحث. فسقوط المتن دليل على وجود أزمة، إذن فهو يعيش إشكالية ((لها علاقة وطيدة الصلة

(1) عرف محمد بريس ألتناص بأنه «بنية لغوية متميزة، من مستويات معقدة من العلاقات اللغوية، الداخلية والخارجية، التي تحكم جميعها في نسج ترابطه، وينتج على نموذج يختص به دون غيره، مهما كانت صلات القرابة بين وبين النصوص اللغوية الأخرى، من شعرية ونثرية، في اللحظة التاريخية نفسها التي كتب فيها، أو في الفترات التاريخية السابقة عليه»: 251 ويبدو أن هذا المفهوم ألتناص قار وعدود.

(2) م. ص: 253

(3) م. ص: 277

(4) م. ص: 277

تركيب حاسمي السمع والبصر تبعاً لتجدد العالم نفسه، ولذلك كان الخروج على القديم مشروعاً للروية والرؤيا معاً، لأنهما متماثلان ومتلازمان⁽¹⁾.

وهناك مسألة أخرى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمسألة الخروج على القديم، وهي غياب (التجانس) بين نصوص الشعر المعاصر والشعر القديم في المتن الشعري المعاصر في المغرب. ولاحظ الباحث أن المتن الشعري ((يجل بنصوص تصالح في بعض الحالات البيات التقليدية، أو تتسم بالضعف والبعد عن التماسك لقلة خبرة أصعابها ومحدودية تجربتهم))⁽²⁾.

واختتم هذه المسألة بالإشارة إلى بعدي الانقطاع والتواصل، وغياب النقد، فبالنسبة للبعد الأول فقد استجج الباحث أن الانقطاع أي انقطاع المتن عن الموروث القديم، رغم ما فيه من إيجابيات، إلا أنه يتحول إلى فعل سلبي، وليس في ذلك أن الشاعر يتبنى ((تحت ضغط خارجي، قوانين تختلف عن تلك التي انطلق منها لتمكين إبعاد النص من الروسخ والتجانس، وهذا الوضع (سبب عدم) الاستقرار على قيم فنية واضحة ومتماثلة تصلح أن تكون خطاً فاصلاً بين شعرائنا المعاصرين وبين القدماء والمحدثين من ناحية، وبين التجارب العربية المعاصرة الأخرى من ناحية ثانية))⁽³⁾.

ومن إشكاليات المتن الشعري المعاصر في المغرب، والتي طرحها الباحث بإلحاح شديد، أن عملية الخروج عن القوانين البلاغية، لم تتم في ضوء دراسات وبحوث من شأنها أن تساعد على توجيه هذا الخروج، مما يعني أن الغموض لا يتصل بالتجربة الشعرية المغربية، بقدر ما يتصل بعوامل خارجية عن هذه التجربة، وهذا هو التفسير الذي تمثله م. بيس للفرابة، ((وقد نتج عن هذا السياق تبني قوانين خارجية عن إطار الموروث الشعري العربي، مما جعل الغرابة في النص ذات مصدر له قوانين لا علاقة لها بالتجربة العربية والمغربية، وبما واكب هذا البحث شعور بالاطمئنان لنموذج أوروبا أكثر مما استحدثه قلق نابع من ضرورة إعادة النظر في التراث وتأسيس قوانين تألف وتختلف معه، وربما كان هذا الضعف في البحث عن شروط لتأسيس بلاغة خاصة))⁽⁴⁾.

تتميز المرحلة التفسيرية - وهي البنية الراسمة التي ضمت البنية السابقة - بقراءة خارجية للمتن، تبدأ بتفسير البنية الثقافية، ومنها المجال الشعري، بهدف الوصول إلى تفسير البنية الاجتماعية التاريخية بوصفها الإطار العام لوجود الظاهرة الشعرية، ولقراءة البنية الثقافية وركز الباحث على تحليل ثلاثة عناصر هي:

(1) محمد بيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 235

(2) م. م: 236

(3) م. م: 237

(4) م. م: 238

ليريكسي أولوية هامة باعتبارها البنية التي تقوم بإعطاء الصفة التكوينية للمقن الشعري المعاصر في المغرب، أي النظر في الواقع الاجتماعي والواقع التاريخي الذي أطر الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب. وبهذا تكون البنية الاجتماعية هي البنية الأكثر اتساعاً لأنها تسوعب البنتين السابقتين.

إن الرؤية العامة المتمثلة في قانون السقوط والانتظار والتي كانت وراء الوعي المتأزم، والمؤطرة للبنى السطحية للمقن الشعري، هي نفسها الرؤية التي تتحكم في البنية الثقافية، كما رأينا، وفي البنية الاجتماعية والتاريخية، من أجل التأكيد على الرؤية المتجانسة للشعراء المعاصرين، وكان ولا بد من البحث عن حقيقة هذه الزمرة الاجتماعية التي تؤلف هؤلاء الشعراء. فكيف تظهت رؤية السقوط والانتظار بوصفها الوعي المتأزم في البنية الاجتماعية؟

كشف التحليل الاجتماعي لهذه الفئة من الشعراء أنهم يتسمون إلى ((البرجوازية الصغيرة تضم جميع المراتب))⁽¹⁾. وبالتالي فإنها لا تعد طبقة أساسية ضمن الصراع الطبقي، ومن هنا كان السقوط، أي أن تشكيلها من أفراد غير متجانسين لا يمكنها من أن تتبوأ مكانة أساسية في الصراع. فـ ((البرجوازية الصغيرة مجموعة من الفئات الاجتماعية لا يتحقق بينها التجانس، كما لا يتحقق لها الاستقرار المادي،... وفي الوقت الذي تلمح فيه إلى تغيير وضعيتها يكشف عجزها الذاتي والموضوعي عن إحداث هذا التغيير))⁽²⁾. وإذا كان هذا النسق الاجتماعي الذي تولدت عنه هذه الفئة البرجوازية الصغيرة، فما هو نسقها الفكري؟

لفهم النسق الفكري للبرجوازية الصغيرة، حدد الباحث م. بنيس أربع مميزات، لهذا النسق، تتركز في النهاية قانون [السقوط والانتظار]. فالميزة الأولى تتمثل في الطابع الانتقالي لهذا النسق، لأنها لا تمثل طريقاً لأهدافها، و((لا تستطيع أن تفعل أكثر من الجمع بين المتناقضات لتؤلف بينها وحدة وهمية))⁽³⁾. واحتقارها لما هو نظري، واستبدالها بالممارسة والتجريب، وتغيير مواقفها من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، والميل إلى التفتية. هذه العوامل الأربعة من شأنها، كما بين الباحث أن تجعل ((البرجوازية الصغيرة على الصعيد الفكري تبقى أسيرة محورين رئيسيين، وهما السقوط من ناحية، والانتظار من ناحية ثانية: السقوط هو العجز عن تكوين نظريتها الخاصة... ثم انتظار من يمدها... مما يلائمها كحل خاص بها، وهو في نهاية التحليل حل مؤقت))⁽⁴⁾.

وفي سياق تحليل البنية الاجتماعية الموسعة المؤطرة للظاهرة الثقافية بشكل عام، والظاهرة الشعرية المعاصرة بشكل خاص، بين الباحث م. بنيس الفئة البرجوازية الصغيرة، وهي فئة الشعراء، عاشت وضعا

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 347

(2) م. بنيس: 349

(3) م. بنيس: 350

(4) م. بنيس: 353

بالإشكاليات التي سبق لنا تحديددها من قبل، فيما يخص الزمان والمكان، ومتاليات النص وبلان الغموض... لأن إعادة كتابة النص الغائب داخل هذا المتن وفق قانون الأمتصاص هو من بين الأساليب الداعية إلى ظهور بعض هذه الإشكاليات⁽¹⁾.

وفي سياق قراءة البنية الثقافية التي كانت سببا في وجود ظاهرة الشعر في المغرب، تناول الباحث مراحل تكوين بنية المتن الشعري المعاصر في المغرب، ففي صدد تعرضه لمسألة التزامن وتطور المتن، بين (تضعيف الياء) م. بنيس أن القراءة (التطورية) وإن كانت هي القراءة الكفيلة التي تساعدنا على إدراك الملابسات المحيطة بالمتن، إلا أن ((النظر في البنيات على أساس محوري التزامن والتطور (يساعد) على إدراك بعض الحجابات))⁽²⁾ المتعلقة بالمتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الباحث م. بنيس في سياق تحليله مراحل تكوين بنية المتن... إن الشعر التقليدي لم يتمكن من مواكبة التطور الاقتصادي والاجتماعي الذي عرفه المغرب، إذ سادت في هذا المحيط الروح التقليدية التي بقيت مهيمنة على الوضع الثقافي العام، ولهذا بسط طبع ((المحيط التقليدي (تحمل) أعباء التطور والتجديد الشعريين... لأسباب اجتماعية واقتصادية بالدرجة الأولى))⁽³⁾.

وصفوة القول في هذه المسألة المتعلقة بتفسير (البنية الثقافية)، كبنية خارجية للمتن الشعري، أن قانون (السقوط والانتظار)، حاضر بقوة في الحدود الخمسة للمجال الشعري، فمن مظاهر السقوط الظهور المتأخر للشعر المغربي عن الشرق، ((وغياب التنظير، والضعف في الحكم ووضع النقد، وأخيرا بين البين والبار))⁽⁴⁾. وإن اعتماد الشعراء على قانون الامتصاص ما هو إلا تأكيد على هيمنة التيار التقليدي في الشعر المعاصر في المغرب.

ويمكن أن نقول إن قانون السقوط والانتظار الذي عرفته البنية الداخلية للمتن الشعري بمثابة البنية الثقافية الخارجية التي أكدت على أن ما اكتشف في البنية الداخلية للمتن له تفسير في البنية الثقافية التي تتحكم في البنية نفسها، ((فلا فرق بينها ولا تعارض، وإنما هناك تكامل وارتباط يعملان بشكل جدي في التطور الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب))⁽⁵⁾.

وإذا كانت البنية الدالة للمتن الشعري المعاصر بالمغرب قد وجدت تفسيرها في البنية الثقافية بوصفها البنية التي أعطتنا تفسيراً ثقافياً لمنشأ البنية العميقة الدالة، فإن التعرض للبنية الاجتماعية والتاريخية

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنوية تكوينية: 278

(2) م. بنيس: 283

(3) م. بنيس: 300

(4) م. بنيس: 322

(5) م. بنيس: 322

ومعتبر ومتصارع، وهنا تكمن الفارقة بين الحديث عن الواقع، وبين الواقع نفسه⁽¹⁾. وهذا ما دعاني إلى توصيف هذه الرؤية بروية الوعي المتأزم.

وفي صدد حديثها عن علاقة الروية (كداخل)، وبين الواقع الثقافي والاجتماعي (كخارج)، رفضت الناقدة بمنى العبد على أن «هذه العلاقة لم تكن فعلا مستمرا، ذلك أن الباحث تناول الخارج لا في حضوره في هذا الداخل، بل تناوله مستقلا ومنهج لا يتخلو أحيانا من الوصفية والتقريضية»⁽²⁾. مما جعل هذه العلاقة بين «المتن الشعري من جهة، وبين المجال الثقافي الذي ينتمي إليه الشعراء من جهة ثانية، تتسم - بالمكانية أحيانا»⁽³⁾.

إن عدم تماثل بنية المتن الشعري مع الواقع المغربي من منظور الافتراض الذي ذهب إليه الباحث أمر يؤكد على رؤية الشعراء المتأزمة المعاصرين في المغرب عن الواقع الاجتماعي والتاريخي، تأكيد على أن رؤى المبدعين لا تتقاطع ولا تتماثل بالضرورة مع الواقع الاجتماعي. فالواقع في راد وقراءة المتن للواقع في واد آخر، وهذا مظهر من مظاهر تأزم الوعي لدى هذه الزمرة من الشعراء. وحينما تكون الرؤية الاجتماعية على هذه الشاكلة، فإن هذا تأكيد آخر من الباحث على أن الوعي الممكن لم يكن مائلا لدى هذه الزمرة من المبدعين. غير أن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية هذه الرؤية التي تعد تجربة وعمارة ثمينة، تجربة ساهمت في قراءة متن شعري معاصر وفق مقاربة داعية صاحبها خصوصية الإبداع العربي.

ثانيا: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي

لخصص هذه الجزئية لرؤية الرواية للواقع الاجتماعي التي رصدتها الناقدة المغربية لخمساتي حميد⁽⁴⁾ وهي رؤية ذات بعدين سوسيولوجيين متناقضين، بعد يتعلق بالرؤية الاجتماعية التي تتصالح مع الواقع، وبعد يتصل بالرؤية التي تنقد الواقع نفسه بهدف إصلاحه وتنويره.

وقبل تنفيذ الخطوة المنهجية التي اعتمدنا عليها في المقاربة السابقة، والمنتملة في عزل البنية العميقة الدالة المفسرة (بفتح الراء) وصولا إلى تظاهراتها في الشكل، رأيت من الضروري أن نقف ولو بشي من الاختصار عند مفهوم رؤية الواقع الاجتماعي كما حدده الباحث في العنوان. إن هذا المفهوم الذي اعتمله

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 378

(2) بمنى العبد، في معرفة النص: 130 - 131

(3) م. من: 131

(4) راجع، لخمساتي حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية

سياسيا واقتصاديا واجتماعيا صعبا، مما يؤكد على الهزيمة، وعلى السقوط، اللذين واقفهما ترقب وانتظار
آمل في تغيير وتحسين الأوضاع الاجتماعية، ((انتظار توفر حكومة تثيرات إصلاحية، وانتظار الدخول
تسريع دفة الحكم، وانتظار تحقق انتاجات زهية))⁽¹⁾.

ويمكن القول، بأن الباحث لم ينسَ قد نجح في توصيف البنية الاجتماعية والتاريخية للثقافة
البرجوازية الصغيرة المثقلة (بكمس السلام) للشعراء المعاصرين في المغرب، التميزة بتقديس الممارسة
والتجريب في كل شيء، تجريب لا يشجع على التفكير والبحث والتجديد، إنما يكسرس التقليد والتكرار
والممارسة. ((وكانت التهمة تؤدي دائما إلى طريق مسدود، وهو المعجز، لأن الهزيمة والانتظار عجز
كذلك))⁽²⁾.

نصل إلى النقطة الخامسة، وهي المتعلقة بتناظر بني المتن الشعري المعاصر في المغرب، وبين الواقع
الاجتماعي التاريخي. فما هي العلاقة التي توصل إليها الباحث من خلال إقامته للتماثل بين الرؤية
المتجانسة لفئة الشعراء المعاصرين، وبين الواقع الاجتماعي والتاريخي؟

تؤكد أن الرؤية العامة (الهزيمة والانتظار) كانت حاضرة بقوة في البنيات الثلاث [البنية السطحية
البنية الثقافية، البنية الاجتماعية] مما يبين الانسجام التام بين البنى، إلا أن الباحث يطرح سؤالا أساسيا
((هل بنية الهزيمة والانتظار في المجال الاجتماعي والتاريخي تعبير عن الواقع المغربي ككل، أو تعبير عن
وضعية البرجوازية الصغيرة وحدها؟))⁽³⁾.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة أفضت بالباحث إلى نتيجة تتمثل في وجود فرق ((بين الحديث عن
الواقع، من طرف الشعراء الذين نقرا شعرهم، وبين الواقع الموضوعي))⁽⁴⁾. بمعنى أن هناك فرقا أو فجوة
للتماثل بين الرؤية التي عبر عنها الشعراء المعاصرون، وبين الواقع الموضوعي الذي عرضه الباحث في
خطوطه العريضة، ابتداء من انتفاضة 23 مارس 1965، ووصول الباحث لم. بنيس إلى صياغة حكم أساسي
وجوهري يتمثل في ((أن الحديث الشعري المعاصر في المغرب الذي اتخذ لنفسه بنية السقوط والانتظار، وهي
بنية الهزيمة نفسها، والانتظار نفسه على المستوى الاجتماعي والتاريخي، لا يتطابق مع الواقع المغربي ولا
يمكنه، فبالأحرى أن يقوده. إن بنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بنية الواقع المغربي،
فهو تركز في الأذهان والإحساسات ثل الهزيمة، وانتظار المستقبل، ومن ثم فإن المتن قراءة لواقع متفجر،

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية: 370

(2) م. بنيس: 370

(3) م. بنيس: 377

(4) م. بنيس: 377

ص: الأمة

ك: الشعب

أ: شعب المدين

ب: الزمرة الصغيرة

ج: الراوي

د: الاستعمار

ق: الاستقلال

(): عدم المشاركة وعدم الفعالية

وبعد بيان دلالة الرموز، يرسم الباحث العلاقة على الشكل التالي:

ص [ك، أ، ب، ج، غ] ← د، خ ← ق ← ج، غ ← غ

يعتبر الباحث أن العلاقة السابقة تختزل الرؤية العامة للرواية (دنا الماضي). تقوم رؤية الواقع الاجتماعي في هذه ((الرواية على نفي الصراع الطبقي ونعومه داخل صراع الأجيال يتمظهر حتى من خلال آراء الأبطال الإيجابيين لحمداني⁽¹⁾.

إن الرؤية العامة لرؤية المصالحة في الرواية المغربية تعكس ملامح الصراع الطبقي في المجتمع المغربي / صراع بين الأجيال وصراع بين (الأمة) والاستعمار⁽²⁾. وفي حديثه عن هذا الصراع الاجتماعي الطبقي يرى الناقد أن الذي يحدد صراع الأجيال في رواية (دنا الماضي لعبد الكريم غلاب...) هو تلك البيانات العقلية⁽³⁾. أما حقيقة الصراع فهو الاستعمار الذي نشأت حوله عقليتان متنافستان، عقلية قديمة وهي العقلية التي تنتصر للاستعمار، وعقلية حديثة، وهي المناهضة له، ومن هنا قامت الرؤية على ثنائية في الصراع.

تختزل العلاقة حدودها لحمداني حيد - على سبيل المثال - عناصر الأمة غي مواجهة الاستعمار، لما بين قوسين كبيرين يمثل الصراع، وما خارجه يحدد الصراع والمواجهة ضد الاستعمار. ومن هذا المنطلق أقصى الصراع يتحكم ((إلى حد بعيد في تحديد مستقبل الواقع الاجتماعي بعد فترة الاستقلال))⁽⁴⁾.

وهناك مجال آخر يتمظهر فيه الرؤية وهو أن النشاط الفكري يبقى هو النشاط أكبر قيمة باعتبار أن الكلمة سلاح، وهذا ما يؤمن به عبد الكريم غلاب. فقد لوحظ أن كاتب الرواية (دنا الماضي) قد أولى

⁽¹⁾ لحمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكويينية: 160

⁽²⁾ م، ص: 161

⁽³⁾ م، ص: 162

⁽⁴⁾ م، ص: 163

لحمداني حميد، يفرجه عن المفهوم الذي تناوله كثير من الباحثين في دراساتهم النقدية التي تناولوا فيها إعلان الفن الروائي بالواقع الاجتماعي على وضع الرويات في مقابل المجتمع⁽¹⁾.

يفترض الباحث أن للمبدع رؤية للواقع الذي يعيش فيه، ولا ينبغي أن تكون مطابقة تمام المطابقة مع الواقع نفسه، لذلك كان غرض الباحث في هذه الدراسة (أو البحث عن رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية. ومعنى ذلك أن الهدف المتوخى هو معرفة كيفية وعي الأدباء بالحقبة التاريخية والاجتماعية. وقد وظف الناقد مصطلح "رؤية" بوصفها وسيطا بين المبدع والعالم الواقعي الخارجي. فالمبدع... يكون (من الواقع) رؤية تساهم فيها العناصر الذاتية والعناصر الموضوعية، لذلك فإنها ليست مطابقة تمام المطابقة للواقع الحقيقي⁽²⁾.

ويذهب الباحث محمد مزين أن استعمال مفهوم رؤية الواقع الذي استعمله الحمداني حميد في عنوان الدراسة، غير مناسب، لأنه يعطي طابعا ذاتيا فرديا، لذا فإنه يفضل استعمال مصطلح الرؤية للعالم بوصفه المصطلح الذي يشير إلى التطلعات والأحاسيس والأفكار التي توحد جماعة ما، لذا يبقى هذا المصطلح أوسع وأشمل من مصطلح رؤية الواقع.

وانسجاما مع الخطأ المنهجية التي اعتمدناها في الجزئية السابقة، قمنا بعزل البنية العميقة الدالة الأم محاولين الوصول إلى تظاهراتها في الشكل التعبيري. وقد واجهنا صعوبات في هذا للقبض على الرؤية المستهدفة، وذلك لسبب بسيط يتعلق أساسا بتداخل تحليل البنية الداخلية في الأعمال الروائية بالتحليل السوسبولوجي والأيدولوجي الذي ربطه الباحث بوعي الجماعة باعتبارها شريحة اجتماعية تقابل هذا الأيدولوجية أو تلك، وبالتالي كان الباحث على هذه المنهجية صعب القبض على الرؤية المفترضة.

حصر الحمداني حميد الرؤية الأولى في تصالح الرواية مع الاجتماعي في المغرب، وتجلت هذه الرؤية في الرواية المغربية من خلال بحثها عن اللحظة السعيدة، والرضى بالواقع السلي دون المسامحة في تغييره، وهروبها نحو التسجيل الإثنيوغرافي (الوصفي). أما الرؤية الثانية فهي تمثل الرؤية الانتقادية للواقع الاجتماعي بطريقة لا تخلو من النبرة التشاؤمية نارة، وهي رؤية مرتبطة بمؤثرات أيدولوجية ترتقب التغيير والإصلاح ولا ترغب في الرضوخ الانحناء والتسالم.

لتوضيح ما سبق قمنا بعزل الرؤية التالية التي تمثل موقف المصالحة مع الواقع الاجتماعي في رواية (دعنا الماضي)، انطلاقا من العلاقة التي استخلصناها من البنية السطحية والتي حددها الباحث بالرموز التالية:

(1) الحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: 9

(2) محمد مزين، (د)، المقاربة البنوية التركيبية في النقد الغربي الحديث: النقد السردي نموذجيا، مجلة العلوم الإنسانية، 12- صيف 2006: 205

(الغالب) نحو (الماضي) يتجسم مع رؤية شمولية عامة ترغب في تعويض الممارسة الواقعية بالعودة إلى مرحلة سابقة من أجل إحياء النضال⁽¹⁾.

أما الرؤية الثانية لموقف الانتقاد للمجتمع التي عكستها دراسة الرواية المغربية، إذ بين الباحث أن هذه الرؤية هي أكثر إيجابية، ذلك أن شأن الوعي المتصالح مع الواقع أن يسهم في إبطاء الحركة التاريخية، بينما الوعي الانتقادي يسهم في جعل الحركة التاريخية حثيثة، وما أظهرته روايات المصالحة من رؤية انتقادية مازحه في الحقيقة إلا تكريس لموقف المصالحة وتبرير للعبوب وقبول الموانع.

يركز محمداني حميد⁽²⁾ على الفروق الأساسية التي توجد بين المواقف الانتقادية المصالحة والمواقف الانتقادية الأساسية، وأن هذه تتفاوت في مستويات الانتقام، إلا أنها تلتقي عند هدف واحد وهو ضرورة تغيير القيم السائدة في المجتمع⁽³⁾. والبحث عن قيم إيجابية، كما جاء ذلك في رواية (الطيون) لمبارك ربيع أو رواية (التيتم) لعبد الله الحروي ورواية (فيور في الماء) لعبد زفزاف ورواية (زمن بين الولادة والحلم) لأحمد المديني.

كيف تخطورت رؤية الواقع الاجتماعي في الروايات المغربية التي اتخذها محمداني حميد⁽⁴⁾ مثالا لتأويله؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى إعادة رسم المسار المنهجي الذي انتهجه الباحث للكشف عن رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية. فقد أعاد محمداني طرح مبادئ غولدمان الأربعة⁽⁵⁾، وهي جوهرية في المنهج البنوي التكويني، وتتلخص في كون الأدب تعبيرا عن الطموحات التي يحتملها منها الأديب الرؤية التي يصوغها، وأن الأعمال الإبداعية تتجلى في بنيات دالة متناظرة للبنات التي تبلورها، وليس في مقدور الفرد أي يهيئ بنية فكرية في مستوى رؤية لعالم. وأن الوعي الجماعي الذي يتجلى على مستوى الإبداع يتجلى ضمن السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية⁽⁶⁾.

لتفسير رؤية الواقع الاجتماعي من هذا المنظور، وقع اختياري على مثال تطبيقي يمثل رؤية الواقع التي تعبر عن موقف المصالحة مع الواقع. يبدأ البحث عن الرؤية بمرحلة ألفهم التي أراد الباحث من ورائها تحليل البنى الفنية الحاملة للرؤية (البنية العميقة)، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة التفسير وهي وضع البنية الدالة

(1) محمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 525

(2) م. ص: 528

(3) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 3 / 4، برابور

128 / 1991

(4) م. ص: 128

تفصيلاً للعناصر التي تلعب أدواراً فكرية ((لاعتقاد للكاتب بأن النشاط الفكري أكثر قيمة من العمل العملي))⁽¹⁾. وفي هذا السياق ربط الحمداني حيد بين رؤية الرواية ((دنيا الماضي)) وبين بعض مكونات البنية عند كاتبها نفسه في كتاب له وهو ((تاريخ الحركة الوطنية من نهاية الحرب الريفية إلى الاستقلال))، الذي انطوى على فكرة تأسست على عزل المعاصرة عن التصور، حيث تصور الشرائع قامت في المغرب ((وهنا إشارة إلى عبد الكريم الخطابي))، لم يكن لها أساس نظري⁽²⁾.

يكشف الباحث ك. حيد عن مكونات رؤية المصالحة مع الواقع في الرواية المغربية، والتي تستمد من أيديولوجية الكاتب وأسسها الفكرية، و((التي تعتبر سيادة الأرستقراطية مسألة ضرورية للنشاط الاجتماعي، بل إن التمايز بين الطبقات والشرائع الاجتماعية لا يقوم على المبدأ المادي، وإنما على المبدأ الفكري))⁽³⁾.

إن طبيعة الرؤية التي تبناها (عبد الكريم غلاب) وهي رؤية المصالحة مع الواقع والتي أعطت الأولوية للنضال الفكري عن الكفاح المسلح، رؤية وأما الباحث لا تعبر عن الطموحات، بل تكرر استمرار النفوذ الاستعماري لأشكال السيطرة الإقطاعية والشبه إقطاعية⁽⁴⁾. لهذا فإن هذه الزمرة ليس لها الطموح والرغبة ما يجعلها تنوق إلى مستقبل أفضل، فهمها المحافظة على مكانتها التاريخية، و((لم يعد أمام سوى أن تبحث لنفسها عن سند رئيسي للمحافظة على البقاء في الماضي).

ومن هذا الباب كانت الرؤية السابقة سليمة، لأنها كانت تنظر إلى المجتمع كواقع سكوني، والتي تطور ووقف عند نقطة معينة من التاريخ⁽⁵⁾. إن رؤية المصالحة تعاملت مع تطور تاريخي سابق وليس مع تطور لاحق، ويعمل الحمداني لهذا الموقف ((أن الروائي كان يرى في تلك اللحظة توافقاً بين الطموح الإنساني ومعطيات الواقع. وقد كانت روايات (غلاب) تعبر بشكل واضح عن هذا الاتجاه))⁽⁶⁾. وهكذا بدأ الباحث إلى اعتبار أن فكرة غلاب كما تتجلى في الروايات تمكس تطابقاً كاملاً مع الوعي القائم للزمرة التي ينتمي إليها، وهي يستشرف وعياً يمكنها من خلال ما عبرت عنه الأعمال الروائية وهو تحقيق توازن فعلي بين الفئات وظروف الواقع الجديد ويعني به الاستقلال. ويبدو أن توجه روايات

(1) الحمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة ببنوية تكوينية: 64

(2) م. من: 165

(3) م. من: 165

(4) م. من: 165

(5) م. من: 525

(6) م. من: 525

الحاج محمد النهامي

عبد الغني

عمود

عبد العزيز (الأبطال مرتبة حسب أهميتها)⁽¹⁾

يقوم منهج الباحث في مقارنته للبنية الدالة على إقامة موازنة بين شخصيات الرواية بفرض استخلاص المرافقة المتشابهة للوصول إلى تحديد الزمر التي ينضمها عالم الرواية. وقد مكته هذه الخطوة الإحراجة إلى اعتبار ((عبد الغني... مجرد امتداد للحاج محمد النهامي (وهو والده)، ولذلك يمكن جمعها معا في جانب واحد))⁽²⁾. وكذلك عمود وهو أحد أبناء ألحاج محمد النهامي، فهو امتداد لزمرة أبيه، ((ولذلك فهو متواطئ مع المستعمر بشكل مباشر. ومن هذا التحليل لأبطال الرواية يصل الباحث إلى تكوين زميرتين في التركيب الثنائي للشخصيات. زمرة الاستعمار وأتباعه، والزمرة المناهضة للاستعمار المتبعة للوطنيين.

زمرة الاستعمار وأتباعه زمرة المناهضين للاستعمار

1 - الاستعمار 1 - عبد الرحمن

2 - عمود 2 - عبد العزيز

3 - الحاج محمد النهامي

4 - عبد الغني

من هاتين الزميرتين تبرز ثنائية التعارض بين فئتين متصارعتين، فئة تريد تحقيق وجودها وأهدافها ومصلحتها بمساندة الاستعمار وتدعيم سياسته، غير مبالية بمصلحة الوطن، وفئة ترى في مناهضة الاستعمار وعارته تأسيس لوجودها وكرامتها، ولم يكن ذلك ليتحقق لولا وعيها الممكن الذي نهض على أساس وعي قائم، قائم على الظلم والاضطهاد والعبودية والاستغلال، لذا كان الوعي الممكن كاستشراف للمستقبل المأمول، أي الإستقلال.

يموت ألحاج محمد النهامي ثم يموت ابنه في حادث سير، إن هذا الموت له دلالة في الرواية، كما أبان عن ذلك الباحث، ((إن موت هاتين الشخصيتين... يرمز إلى الجيل الماضي، وعندما يموت يؤكد انتهاء الدور التاريخي لهذا الجيل، وموته بالإضافة إلى ذلك إرهاب من خروج الاستعمار واستقلال البلاد))⁽³⁾. إذن للموت في رواية (دفا الماضي) له دلالة سياسية (خروج الاستعمار) ودلالة اجتماعية (انهيار الجيل القديم).

(1) حسباتي حيد، الرواية المغربية وروية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 139

(2) م.س: 138

(3) م.س: 150

(الرؤية) في موضع يمكنها أن تمثل البنى المناظرة لها، والتي تسمح به (التفسير طبيعة الرؤية الاجتماعية)) (11) وجاءت المرحلة الثالثة في مقاربة ك. حبيذ وهي (أنه لا بد من البحث عن الشريحة الاجتماعية التي تقابلها) أي الرؤية، وعن دورها في حركة الصراع الاجتماعي العام وهذا ما ستوضحه من خلال لقائنا هذه المقاربة للرواية (دفا الماضي) لـ محمد الكريم غلاب.

تندرج رواية (دفا الماضي) ضمن الروايات التي تجسد موقف المصالحة مع الواقع، فهي من الروايات التي تتقف موقفاً سليماً من الواقع الاجتماعي، لأن الكاتب - غالباً - ما يقبل بالواقع كما هو، يرفض بكل سلبياته وتناقضاته، دون أن يحاول إصلاحه، أي دون أن يحاول رؤيته من زاوية التغيير والإصلاح، فمفهوم المصالحة لا يجسد الحل الإيجابي بقدر ما يدلل على الرضوخ والفشل والسلبية، وبالتالي فإن الشخصيات لها موقف سلبى، وهذه ما تقوم بتشكيله هذه الرواية.

للكشف عن البنية الدالة قام الباحث بتحليل البنية السطحية للرواية، فركز على العناصر الأساسية المشكلة لها من أحداث وأوصاف ولوحات تصويرية وشخصيات، وضمن، فمضمون هذه الرواية رصد حالة من حالات الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد، وكان الانتصار في الأخير ((على التقاليد البالية وعلى الاستعمار معاً)) (12). وهذه البنية السطحية التي ((تجمل في داخلها بنية عميقة Structure profonde تظهر من خلالها الرؤية الخاصة للكاتب)) (13). من ذلك ندرك أن دراسة البنية السطحية هي مرحلة انتقالية لدراسة البنية العميقة للكشف عن رؤية الكاتب للعالم.

في هذا السياق أشار الباحث إلى الصعوبات المنهجية التي اعترضته لدراسة البنية السطحية للرواية الطويلة، فـ ((تعدد فصولها (...)) وأبعادها يوتننا على خلط يصعب أن نخرج منه بوضوح في الرؤية إذا لم نصطنع وسيلة عملية ومنهجية للكشف عن المحاور الرئيسية، وإظهار الأساسيات منها)) (14). ومن هذه الملاحظة، يركز الباحث على تحليل الشخصيات البارزة في الرواية ((ولكنها تندرج في الأهمية بقدر الحجم المكاني الذي تشغله في الرواية)) (15). ونستوحي من هذه الإشارة أن لخدماني جيد وجد في دراسة الشخصيات ما يساعده على تمثل الرؤية إذ حاول ترتيبها حسب أهميتها في الرواية ودورها فيها على النحو الآتي: ((عبد الرحمن 27، الحاج محمد التهامي 6، عبد القوي 4، عبد العزيز 03

- عبد الرحمن

(11) محمد خرماني، البنية التكوينية في الروايات الأدبية في المغرب 129

(12) لحسناني حبيذ، الرواية المغربية ورقية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 135

(13) م ص: 135

(14) م ص: 135-136

(15) م ص: 136

ج: الراوي (عبد الرحمن)

د: الاستعمار

ق: الاستقلال

ع: عبد العزيز

غ: محمود، الحاج التهامي، عبد الغني (الطرف المتسلخ عن الأمة).

من هذا التحديد للبيئة العميقة يخرج الباحث بالعلاقة التالية:

من [ك، أ، ب، ج، ع، د، خ

ويرى الباحث أن الصراع في هذه الرواية (دقنا الماضي) منسمر، ((وتشير إليه العبارة التالية: (لا لم

تدقنا الماضي)⁽¹⁾

وبما أن استمرارية الصراع ظلت حتى ما بعد الإستقلال، فقد أعاد الباحث صياغة العلاقة السابقة

من جديد على الطريقة التالية:

من [ك، أ، ب، ج، ع، د، خ - ث، ج، ع، غ⁽²⁾

إن التشكيل الجديد لهذه العلاقة، يمثل الرؤية للعالم لعبد الكريم غلاب، فهي تلخص استمرارية

الصراع بين الموالين للماضي، والتواقين إلى التجديد، ومن هنا كان التوجه العام للرؤية يمنح محور الصراع

الاجتماعي الداخلي، غير أن الباحث لحدثاني حيد لم يجرأ على توصيف هذه الرؤية، ولم يبين كيف حمل

التشكيل الفني للرواية مناصر رؤية عبد الكريم غلاب للعالم.

في السباق البحث عن هذه الرؤية، انتقد الباحث الوصف الأثنوغرافي التسجيلي الذي استخدمه

كاتب الرواية، وقد اعتبره تعريفا للخيواء الفني الذي تعانیه الرواية، فضلا عن التطويل لها، فقد تخطى

الوصف ((تلك المهمة الأساسية وهي تحليل الواقع الاجتماعي))⁽³⁾. وفي معرض مقارنته بين واقعية ع.

غلاب، وبين واقعية نجيب محفوظ وتلك، يستبعد لحدثاني حيد أن ترقى واقعية غلاب إلى واقعية الكاتين

الأخرين، لأن واقعيتهما ((تتميز بروح الانتقاد للواقع، لأنه يصعب إثبات مثل هذه الخاصية عندما يتعلق

الأمر برواية (دقنا الماضي) رغم ما يمكن أن نجد فيها من انتقاد للجيل الماضي وللسيطرة المباشرة

(1) لحدثاني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 153

(2) م. من: 153

(3) م. من: 156

((هذه الإشارات الموجودة في الرواية تؤكد الطابع الرمزي ذي البعد الاجتماعي... الذي يدل على الجليل القديم))⁽¹⁾

أما بقاء شخصيات الزمرة الثانية، فإنه يرمز إلى الانتصار، وهذه الشخصيات إيجابية مثل شخص (عبد الرحمن). ومدلول الموت عند هذه الزمرة له دلالة إيجابية يختلف عن المدلول السابق عند الزمرة الأولى ((وإذا كان عبد العزيز يلقى الموت عندما يحكم عليه بالإعدام، إلا أن الموت هنا يتخذ إهاب الحياة... متجسدا نحو الحياة))⁽²⁾. إن الزمرة الثانية هي رديف للوعي الإيجابي، فهي زمرة كما صورها الكاتب لها صلة بالأمة والشعب، إن هذا الوعي الذي تميزت به الزمرة الثانية، هو الذي سماها في مكانة سامية، ومن مظاهره التفكير - الفيلسوف - النقاش، فضلا عن توسع مفهوم الوعي الذي أعطى مفهومها جديدا للشعب، حيث توسع المفهوم، وجعل المشاركة في النضال أوسع كثير لتشمل الجبال والبادية، وتعتبر هذه المسألة نظريا كبيرا في رؤية الكاتب))⁽³⁾

إلى حد هذا التحليل، لم يبين الباحث عن رؤية عبد الكريم خلاص في روايته (دنيا الماضي) ولو لم لم يتفاهض عن مضمون البنى المضمونة تمهيدا لتحديد البنية العميقة التي تعد النتيجة الأساس في علم القراءة. وقد أكد الباحث في هذه المقاربة، أن الرؤية مرتبطة بالوعي. فالوعي القائم الناتج عن مثل الأبطال لواقعهم الاجتماعي، هو الذي أدى بهم إلى تكوين وعيهم المسكن الذي كشف عن طموحاتهم ورغباتهم التي تجلت على مستوى النبات الدالة. إن هذا الوعي ليس فرديا بل جماعيا لكونه يمثل وعي الجماعة (الزمرة الثانية) الوطنيين المناهضة للاستعمار، المستقر في المدينة. معنى هذا أن الوعي مصدره المدينة، وهذا ما تؤكدته الفكرة التالية: ((أن شعب المدن هو الذي يضم الزمرة الصغيرة، يبقى في مقدمة النضال بالنسبة لشعب البادية أو أهل الجليل))⁽⁴⁾

تشكل البنية العميقة لهذا النموذج من الرموز التي أشرنا إليها في هذا التحليل والتي استغلها الباحث في:

- س: الأمة
- ك: شعب البادية
- أ: شعب المدن
- ب: الزمرة الصغيرة

(1) لحسناني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 141

(2) م. ص: 143

(3) م. ص: 150

(4) م. ص: 151

ج: الراوي (عبد الرحمن)

د: الاستعمار

ق: الاستقلال

ع: عبد العزيز

غ: محمود، الحاج التهامي، عبد الغني (الطرف المتسلخ عن الأمة).

من هذا التحديد للبيئة العميقة يخرج الباحث بالعلاقة التالية:

من [ك، أ، ب، ج، ع، د، خ

ويرى الباحث أن الصراع في هذه الرواية (دقنا الماضي) منسمر، ((وتشير إليه العبارة التالية: (لا لم

تدقنا الماضي)⁽¹⁾

وبما أن استمرارية الصراع ظلت حتى ما بعد الإستقلال، فقد أعاد الباحث صياغة العلاقة السابقة

من جديد على الطريقة التالية:

من [ك، أ، ب، ج، ع، د، خ = ث، ج، ع، غ⁽²⁾

إن التشكيل الجديد لهذه العلاقة، يمثل الرؤية للعالم لعبد الكريم غلاب، فهي تلخص استمرارية

الصراع بين الموالين للماضي، والتواقين إلى التجديد، ومن هنا كان التوجه العام للرؤية يمنح محور الصراع

الاجتماعي الداخلي، غير أن الباحث لحدثاني حيد لم يجرأ على توصيف هذه الرؤية، ولم يبين كيف حمل

التشكيل الفني للرواية مناصر رؤية عبد الكريم غلاب للعالم.

في السباق البحث عن هذه الرؤية، انتقد الباحث الوصف الأنثروغرافي التسجيلي الذي استخدمه

كاتب الرواية، وقد اعتبره تعريضا للخيواء الفني الذي تعانيه الرواية، فضلا عن التطويل لها، فقد تخطى

الوصف ((تلك المهمة الأساسية وهي تحليل الواقع الاجتماعي))⁽³⁾. وفي معرض مقارنته بين واقعية ع.

غلاب، وبين واقعية نجيب محفوظ وتلا ذلك، يستبعد لحدثاني حيد أن ترقى واقعية غلاب إلى واقعية الكاتين

الأخرين، لأن واقعيتهما ((تتميز بروح الانتقاد للواقع، لأنه يصعب إثبات مثل هذه الخاصية عندما يتعلق

الأمر برواية (دقنا الماضي) رغم ما يمكن أن نجد فيها من انتقاد للجيل الماضي وللسيطرة المباشرة

(1) لحدثاني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية: 153

(2) م. ص: 153

(3) م. ص: 156

الإستعمارية»⁽¹⁾. ويحاول الباحث أن يجد تبريرا لهذا الصنيع حينما اعتبر انطواء الرواية على الماضي بانه
 إلا تفسيراً لإبراز دور الزمرة الصغيرة المناهضة للاستعمار في تحقيق الاستقلال. فهل أثر هذا الوصف على
 رؤية غلاب للواقع الاجتماعي؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، ينبغي أن نقف عند حقيقة الصراع وطبيعته في رواية (دنا الماضي)
 الذي نقرأه. الثانية السابقة، الأولى تمثل الجيل الماضي في شخصيات (الحاج محمد النحاسي، وعبد النبي
 وعمود)، والثانية تمثل الجيل الحاضر في (عبد الرحمان، وعبد العزيز). ومن هنا ندرك أن الصراع بين
 الزمرتين يمثل صراع جيلين، جيل يريد أن يبقى متشرداً إلى الماضي بكل ما فيه، وجيل يريد أن يتخلص من
 هذا الماضي، لأنه مصدر التخلف والاستغلال. ويستعد الباحث لحمداني حين أن يكون الصراع طبقياً لأن
 «أساسه بالطبع ليس مادياً أو مصلحياً... وإنما أساسه الاختلاف في العقلية»⁽²⁾.

لننتقل (بكسر اللام وتضعيف التاء) أعمق لحقيقة رؤية عبد الكريم غلاب، قام الباحث بتحليل
 حيناً بتحليل الواقع الاقتصادي والاجتماعي للشريجة ليتعرف على الموقع الذي تشغله كل زمرة ضمن
 الاقتصادية، لأن الذي يحدد المواقف لدى الناس ليس هو العمر ولكن الوضع المادي والموقع
 الفكرية»⁽³⁾. وبما أن واضحا من التحليل أن عوامل الصراع بين الزمرتين ليست مادية، بل صراعات ذات
 خفية بين عقليتين متناقضتين، وقد أصرت الرواية - كما بين الباحث - على نفي الصراع الطبقي (المادي)
 فالتجمع المغربي (لم يعرف هذا التمييز حيث أن فقراءه وأغنياءه في تلازم كبير دون أن يشعر الفقير بأنه
 فقير، والغني بأنه غني»⁽⁴⁾.

بالرغم من أن الصراع الطبقي لم يحتل مكانة في الرواية (دنا الماضي)، إلا أن الفئة المستغلة (بفتح
 اللام) استطاعت أن تعبر عن وعيها القائم من خلال بعض الشخصيات التي كانت على علم ودراية
 بالطرق التي أجبرت الفلاح المغربي بالتخلي عن أرضه لفائدة الإنقطاع نتيجة لتحالفات بينهم وبين
 الاستعمار، وهذا ما عبرت (قدور) أحد الخدام الذي أسبغت من أجداده أرضه، وحاول «استرداد أرضه»
 من (الحاج محمد النحاسي»⁽⁵⁾. وقد وصل به الوعي إلى القول: «... ولكني لن أستدين، وسأسترد أرضي»
 استردها حتى لا أبقى عبداً أباع في سوق النخاسة»⁽⁶⁾.

(1) حمداني حيد، الرواية المغربية ورقية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية: 158

(2) م. س: 159

(3) م. س: 160

(4) م. س: 160

(5) م. س: 161

(6) عبد الكريم غلاب، دنا الماضي، م. م. س: 161

إن هذا الوعي الذي عبر عنه (قدور) لم يدم طويلا، سرعان ما يزول، بل ينسأ. إن اختفاء هذا الوعي بهذه الصورة، يؤكد على خفوت الصراع الاجتماعي، وكان (قدور) رضي بواقعه وقدره، فلا داعي، بالنسبة إليه، إلى الثورة والتوتر، فالرضا بالواقع تصالح معه، وكأنني بالمبدع أقول: إن الوعي لا يبلغ مداه إذا جيلد من شخصية -بأهله-، لذا بقي الوعي الواقع محصورا في فهم الواقع والرضا به دون أن تصحبه رؤية استثمارية. (ومن هذه الناحية فالرواية تعبر عن التناقض الرئيسي فقط لتلك الفترة، وهذا ما يؤكد انعدام البعد في الرواية إلى مستقبل المجتمع البعيد لم يكن يشجده فقط بالتحور، أم عدم التحرر من المستعمر، ولكنه كان مرهونا أيضا بطبيعة الصراعات الداخلية في المجتمع المغربي)⁽¹⁾.

كشف الباحث من خلال العلاقة التي استخلصها من تفكيك العناصر الحاملة لرؤية المبدع للعالم، إن النشاط الفكري أكثر قيمة وأهمية من النشاط النضالي. (ولذلك فالنضال بالكلمة أكثر من النضال بالسلح)⁽²⁾. وللتأكيد على هذه الرؤية، رأى الباحث أنها تتناقل مع ما كتبه غ. غلاب: في كتابه (تاريخ الحركة الوطنية)⁽³⁾. إن تفسير هذه الرؤية يدل على أنه لا قيمة للممارسة إذا لم يصاحبها تفكير أو تصور، وإن الكفاح بدون نظر لن يحقق أهدافه.

وتتناقل رؤية عبد الكريم غلاب، أيضا، مع ما روجه المفكرون والسياسيون في المغرب، من أمثال عبد الرزاق الداوي وعلال الفاسي، وغيرهما ممن أكدوا على أن ((التمايز بين الطبقات أو الشرائح الاجتماعية لا يقوم على المبدأ المادي، وإنما يقوم على المبدأ الفكري))⁽⁴⁾. وحاول الباحث لحسداني حيد، كما بين في المقدمة المتهجية، البحث عن التريحة التي يقابل أيديولوجية المبدع وعن دورها في حركة الصراع، إنها الطبقة البرجوازية التي أرادت أن تحافظ على موقعها التاريخي وعلى مكانتها كفاتدة للنضال، بعد أن فقدت دورها النضالي، ولذلك ((لم يعد أمامها سوى أن تبحث لنفسها عن سند رئيسي للحفاظ على البقاء في النضال الماضي))⁽⁵⁾.

إن هذه القراءة، على الرغم من أهميتها ووعي صاحبها بالمنهج البنوي التكويني، بوصفها مقارنة نصف بالشمولية، انطلاقا من مستوى الفهم وصولا إلى مستوى التفسير، إلا أن الباحث، على المستوى الإجراء والممارسة، لم يستطع أن ينجز الكثير مما هو مفترض أن ينجزه، فقد نظرت إلى البنية الدالة نظرة لا تخيل من الضيق، سواء على مستوى النصوص أو العناصر المشكلة للبنية الدالة، فقد حرص في كل باب

(1) عبد الكريم غلاب، دفا الماضي، من م. ح: 163

(2) م. ح: 164

(3) لحسداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكوينية. 164

(4) م. ح: 165

(5) م. ح: 165

على تناول النصوص الروائية بوصفها نصوصاً مستقلة عن بعضها البعض، بالرغم من اشتراكها في نظرية واحدة. ف رؤية التصالح مع الواقع كانت حاضرة في روايات الباب الأول، إلا أن عملية الفهم لم تحظ بالطابع الشمولي للنصوص، حيث تغدو وكأنها متن واحد، مما ييسر قراءتها واستثمارها، دون السقوط في التكرار والتنافس. ولهذا السبب كان اهتمامنا في هذه القراءة منصبا على نموذج واحد باعتباره نصا روائيا واقعه الاجتماعي الخاص به.

إن تحليل البنية الدالة وتفكيك عناصرها اتخذ نمطا موحدا في كل الروايات التي اقترحها الباحث للدراسة، فمقارنته للبنية السطحية لرواية (دنيا الماضي) لا تخرج على تحليل أهم شخصياتها، وتشكيلها لثانية، ثم البحث عن العلاقة التناظرية بين شخصيات الرواية، عن طريق التفكيك والتركيب للوصول إلى البنية العميقة (الروية). وما هو مؤكد أن مرحلة الفهم لم تحظ بقراءة وافية للعناصر الثلاثة الأساسية [الشخصيات - الزمن - المكان] في العمل الروائي الذي كان موضع قراءة وتحليل بوصفها عناصر متداخلة ومتفاعلة فيما بينها. فلا يمكن فصل عنصر الشخصية، عن عنصر المكان والزمن، فمن المفترض أن تكون الدراسة لهذه العناصر متوازنة ومتكافئة، باعتبار أن الرؤية تكون حاضرة في هذه العناصر الثابتة المكونة للبناء السردى. وكانت النتيجة أن ظهور الرؤية كان باهتا في هذه المكونات، ومن هنا عرفت الدراسة اختلالا منهجيا، لأنها لم تراعى التوازن بين مرحلتين أساسيتين في المنهج التكويني حيث تفضي الواحدة منهما إلى الأخرى، (الفهم / التفسير).

ومن هذا المنطلق جاءت مرحلة التفسير أقرب إلى القراءة الأيديولوجية، منها إلى القراءة التكوينية، حيث غابت خطوة إجرائية تعد هامة في المنهج، وهي التماثل أو التناظر البنائي الذي يحقق بعد التكوين، كما أن القارىء ليس بإمكانه أن يميز بمتى الدقة بين مرحلتى الفهم والتفسير. ومن هنا كان لحمداني حيداني هذه الدراسة، نافذا اجتماعيا أكثر منه بنويا تكوينيا، لأنه لم يجمع بين الفهم والتفسير، أي بين مكونات البنية السطحية، باعتبارها الحاملة لرؤية خفية لرؤية متوازنة خلف البنية، وبسبب الدراسة الاجتماعية باعتبارها الأداة المفصلة للنشأ التكويني للبنية السطحية. وقد لاحظ الباحث محمد خرماش هذه الخلطة بين الفهم والتفسير عند ك. حيد، واعتبرها عودة مارقة إلى المنهج الجدلي، وفي هذا الصدد يقول: «(وهو نلمس فهم البعد التكويني عنده، وعودته بالمتطور الاجتماعي للادب إلى جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية، وإلى مفهوم الانعكاس كذلك)»⁽¹⁾.

وهناك مسألة أخرى كانت شبه منعقدة أو غائبة في هذه المقاربة، وهي المسألة المتصلة بمبدأ التماثل بوصفه الأداة الإجرائية الأساسية التي تحقق البعد التكويني. فالبنية المتماثلة للإبداع لم تحظ بالقراءة الواصلة،

(1) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة نصوص، المجلد التاسع، العدد 3 / 4، فبراير 1991.

ولذا بقيت طبيعة الرؤية غير واضحة، فالتناظر يلعب دوراً أساسياً في تفسير الرؤية والكشف عن طبيعتها. وإعطاء استقلالية للعمل الإبداعي، وقد أدرك الباحث نفسه هذه الخلطة المنهجية بين الفهم والتفسير. فكان أن ظهر في ثوب الناقد الجدلي أكثر من ظهوره في صورة الناقد النكوي، الأمر الذي أدى به إلى القول: «ولا شك أن تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقاً لهذا التصور الجدلي بالذات، لا تجعل دراستنا بحاجة من تأويل أيديولوجي معين، خصوصاً وأن منطلقها بترتب بحثه وإصدار بعض الأحكام عن إيجابية أو سلبية الرواية، غير أننا نعتقد بشكل راسخ أنه ليس في إمكان دراسة نقدية ما... - أن تكون خالية من موقف أيديولوجي»⁽¹⁾. وهذا ما أدى بالباحث إلى التركيز على مسألة النوعي والأدبولوجية والصراع.

ثالثاً: الرؤية الاجتماعية للحرب

إذا كانت الجزئية السابقة قد ألقت الضوء على رؤية الرواية المغربية للواقع الاجتماعي من خلال الموقفين المتناقضين وهما رؤية المصالحة مع الواقع ورؤية الانتقاد للواقع. فإن هذه الجزئية سنتهم هي الأخرى تناول رؤية أخرى لها صلة بواقع اجتماعي مؤلم، جسدهته الرواية اللبنانية التي صورت الحرب الطائفية (1975 - 1990)، والتي أفرزت من خلال رؤيتين متعارضتين، الرؤية الاجتماعية إلى الحرب الطائفية، والرؤية الذاتية التي جسدت الانقسام الطائفي وتأثيره على المجتمع اللبناني. وقد استوحيت عنوان هذه الجزئية الرؤية السوسيوولوجية للحرب من الدراسة نفسها⁽²⁾. وقد أسفر هذا التعارض بين رؤى الروائيين إلى الحرب، الذي يرجع في أصله إلى اختلافات في البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للمجتمع اللبناني، وهي اختلافات مرتبطة بتفاوت أساليب بناء الروايات نفسها.

وانسجاماً مع الحطة المنهجية التي سرنا عليها لغاية الرؤية للعالم التي أفرزتها القراءات النقدية العربية، سنقوم بمزج الرؤية المستهدفة، أولاً، لتكشف فيما بعد عن مظهراتها الجزئية. وتعد هذه الخطوة الإجرائية مرحلة أساسية في التحليل، لأن عملية الرؤية الاجتماعية للحرب مستمكتة، لا محالة، من فهم وتفسير المكون البائي لرؤية الرواية اللبنانية للحرب الطائفية.

بؤمن الباحث وُفق رضا صيداوي بأن رؤية المبدع للحياة والإنسان عامل أساسي في اختيار موضوع العمل الأدبي وتشكيل أدوات تعبيره. ولتحديد العلاقة بين رؤية الروائي اللبناني للحرب وبين مضمون عمله الأدبي وشكله، أو لنقل لتحديد العلاقة بين الفعل (المكون البائي) ورد الفعل المتمثل في البنية السطحية الحاملة للبنى العميقة الدالة. قام وُفق رضا صيداوي بالتنقيب عن المرجعية الاجتماعية

(1) حمداني حيد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنوية تكريبية، 16

وقيف رضا صيداوي، النظرية الأدبية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995: 64

والاقتصادية والثقافية، بوصفها المرجعية التي تشكل المكون الباني لروايات الحرب اللبنانية الطائفية
 جهة، والتي مكنت الروائيين من صياغة عناصر رؤاهم للعالم.

تحتل المرجعية الاجتماعية - الثقافية لروايات ما قبل الحرب الطائفية، في ثلاثة عناصر تحتل المرجعية الاجتماعية - الثقافية لروايات ما قبل الحرب الطائفية، في ثلاثة عناصر رئيسية هي: الاقتصادية - الاجتماعية، وأزمة المثقفين اللبنانيين في تحديد هويتهم، وتداخل الموروث الاجتماعي الثقافي مع النصوص التي تناولت اختلالات البنية الاقتصادية - الاجتماعية والتي تناولت العادات والتقاليد بصفتها من عناصر هذا الموروث المخلة لهذه البنية⁽¹⁾.

جسدت النصوص الروائية التي وصفت الحرب الطائفية اللبنانية بمرور مسألتين متصلان برواية الرواية إلى الحرب. أولى مسألة تتعلق بوجود اختلافات في رؤية الروايات إلى الحرب الطائفية، تميزت بتفاوت أساليب بناء النظام السردى لهذه الروايات. أما المسألة الثانية فهي تصل بوجود رؤى متعددة، على (الانشار تادجي ثنائي مبين في نظرة الروائيين اللبنانيين إلى العالم)⁽²⁾. ويمكن حصر الرؤية إلى الحرب في اتجاهين في بناء الرواية، اتجاه ذوروية اجتماعية للحرب اللبنانية، واتجاه ذوروية ذاتية يرى الوجود هائل في اتجاه ذي الرؤية الاجتماعية بانفتاحه على التاريخ وبطبيعة الفصاءات الزمانية والكيفية

الواسعة، وبطبيعة الشخصيات الموزعة على أربعة نماذج البطل الإيجابي، الإشكالي، الإيجابي الإشكالي، الإشكالي السلبي⁽³⁾. وتتميز رؤية هذا الاتجاه بصلابة الذاكرة الجماعية للبطل، حيث يشكل التاريخ نموذجاً الفكري⁽⁴⁾، وقد كشفت الرؤية الاجتماعية أن تفسير الحرب لا يتطرق من الزمن الحاضر، بل لابد من الرجوع إلى التاريخ الذي يحتوي على جذور المشكلة الاجتماعية وتفسيرها. فالحرب واقعة اجتماعية تستدعي واقعة تاريخية، واقعة تقاطع فيها مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية الموضوعية والذاتية⁽⁵⁾ فتتمثل الرؤية الاجتماعية إلى الحرب بقنصى الرجوع إلى التاريخ اللبناني، إلى البنية الاجتماعية القائمة على العصبية القبلية والطائفية التي جرى استنهاضها في الحرب الأهلية⁽⁶⁾.

ومن العوامل المساعدة على فهم المكون البشري للرؤية الاجتماعية إلى الحرب، الإطالة، أيضا، على البنية الاجتماعية التي تنهض هي الأخرى على التفاوت الاجتماعي الذي يتقاطع مع البنية الاجتماعية.

41) وفيف رضا حيداي، النظرة الروائية إلى الحرب الثانية: 64

341. (2)

341 م. ص. (31)

341 م (41)

342 م. مس. {5}

342 م. م: ٤٦

كما اشرنا، ومع البنية الطائفية للمجتمع اللبناني التي حملت جذور العنف والحقد على الآخر. وإن الرؤية الاجتماعية إلى الحرب يقضي بمثل علاقات المتفنين بالسلطات والمؤسسات الثقافية والسياسية الإعلامية.

أما الاتجاه الثاني قبيل الرؤية الذاتية التي جددت الانقسام الطائفي وتأثيره على المجتمع اللبناني، ونتيجة لذلك فقد الإنسان في ظل الحرب الرغبة في الحلم والتجديد، بل أضحي كل شيء في هذا العالم عبثاً، وهكذا ظهرت الرؤية الذاتية الاجتماعية التي تطفهرت عند المتفنين.

ولاشك أن رؤية الرواية إلى الحرب استجبتها طرق جديدة في أساليب السرد الروائي، والتي كسفت عن جلود الأزمة اللبنانية انطلاقاً من الواقع التاريخي والاجتماعي. فتغير الحرب بتبعه تغير التاريخ، لأن الحرب بوصفها لحظة تاريخية مرتبطة بسلسلة من الملاحظات في هذا الزمن الممتد في الماضي البعيد، في حين تجد الرؤية الذاتية يقلب عليها الجانب النفسي - الذاتي الذي ظهر عند فئة المتفنين التي تحولت نفسها عن هذا الوجود التي لم ترفيه إلا العبث.

وقد بين الباحث أن التعارض بين الرؤيتين الاجتماعية والذاتية، يشكل تقليداً في الكتابة الروائية اللبنانية، وإن كانت الرؤية الذاتية لا تخلو من دلالات اجتماعية، ولاحظ رفيق رضا صيداوي أن رؤية الروائي اللبناني، عادة، لا تخضع لرؤية الجيل أو للمراحل التاريخية التي قطعها الحرب، وإنما لرؤية الروائي نفسه للعالم. تلك الرؤية المعبرة عن أسلوب حياة⁽¹⁾. فتفارق السن لا يحول أمام تقارب الرواية⁽²⁾.

جدول رقم 1⁽³⁾

الروائيون	تاريخ الولادة
يوسف حبيشي الأشقر	1930
إملي نصر الله	1931
ليلي عسيران	1934
إلياس العيري	1937
غادة السمان	1942
حنان الشيخ	1945
هدى بركات	1952

(1) وفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995:344

(2) م. س. 344

(3) م. س. 345

كشفت المقاربة التي تبناها رفيق رضا صيداوي أن الرواية اللبنانية، لم تعكس رؤية الروائيين الأولى إلى الحرب، بقدر ما عبرت عن رؤية وصفية أو اجتماعية. فلم تحمل النصوص خصائص المراحل التي يمر بها إلا باستثناءات قليلة⁽¹⁾. إن هذا الانتشار في رؤية الروائيين يجتزله الباحث في مفهومين، يتم الأول من محاولة الفهم للحرب من قبل فئة من الكتاب الروائيين، أما الثاني فإنه يدل على إعراض فئة أخرى عن فهم الحرب الطائفية، ومن هذين المدلولين الذين يعكسان موقفين ثقافيين متعارضين تتجسد الرؤية إلى الحرب المنتشرة إلى رؤية اجتماعية وأخرى ذاتية، هذا ((المتحى الذاتي الذي امتدت جذوره إلى مرحلة ما قبل الحرب، لم يتمتع روايات تلك المرحلة، عللا الرغم من تحبوة بعضها أحيانا، من الإفصاح عن قيمة معرفية تتعلق بالمجتمع اللبناني والعالم))⁽²⁾.

أما الرؤية الذاتية التي عبرت عن الإعراض ورفض فهم أسباب الحرب، فإنها تشير إلى الفئة المحيطة بالثأر، التي انتعت بعشبة الوجود العالم. و((رأت في فشل التجارب القومية والليبرالية والماركسية، وسقوطها على مذهب الطائفية في لبنان دليلا على ضيائية هذه الانتماءات وتأكيدا على أوهام المثقفين المنسحقين على حلم التغيير))⁽³⁾.

تأكدت الرؤية السوسولوجية للحرب في الرواية اللبنانية عند عودة هذه الأخيرة إلى الحياة الاجتماعية اللبنانية للكشف عن العصابات القبلية والنمرات الطائفية التي كانت وراء الحرب الأهلية، إلا ((أن هذه العودات لم تسوغ القول باجتماعية النظرة إلى الحرب، إلا بعد ملاحظة تقاطع هذه النظرة مع البناءات الرصينة للأزمة والأمكنة والشخصيات الروائية التي ساندت بعضها بعضا في توليد نظرة اجتماعية إلى الحرب))⁽⁴⁾.

كيفية مظهرت الرؤية السوسولوجية للحرب في الروايات التي اتخذها رفيق رضا صيداوي مقاربة؟ وما هي العلاقة التي رصدها الباحث بين أساليب بناء الروايات والنظرة الروائية إلى الحرب؟ ماهي الدلالة الاجتماعية التي توصل إليها الباحث من خلال هذه النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية الطائفية؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة، تقودنا إلى تفحص القراءة النقدية التي أجراها ر. صيداوي للرواية اللبنانية التي راكبت واقع الحرب الطائفية اللبنانية، والتي تميزت بهذه النظرة السوسولوجية للحرب اللبنانية،

(1) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975 - 1995: 346

(2) م. من: 346

(3) م. من: 347

(4) م. من: 342

سائق عند نموذج روائي يمثل هذه الرؤية السوسولوجيا للحرب وهو (كوايس بيروت للكاتبه
رواية غداة السمان)⁽¹⁾.

يتحدد هذ في تتبع المسار المنهجي الذي قاده الباحث إلى اخراج الرؤية السوسولوجيا، في
روايتها، من خلال أساليب بناء الأزمنة والأمكنة والشخصيات. فما هي مظاهر هذه الرؤية؟

دل عنصر الزمن في رواية كوايس بيروت على رؤية سوسولوجيا للحرب، رؤية صورت واقع
الحرب الطائفية في لبنان من جهة، وأدانتها من جهة أخرى، و(لم تقدم لنا الكاتبة عنوانا محايلا يوميات
بيروت بل عنوانا مازوما كوايس بيروت لأن الإنسان في الحرب لا يعيش حياة عادية يستطيع فيها أن يكتب
يومياته، بل يعيش كوايس الرعب، التي لم تكن كوايس فردية فقط، بل امتزجت بكوايس الوطن لحظة إثر
لحظة)⁽²⁾. ورغم هذه الرؤية الكابوسية، فإن غداة السمان حاولت إشراف قيم جديدة تنادي بها الكاتبة،
وهي رؤية متفائلة. فكيف تجسدت هذه الرؤية على مستوى بنية الزمن؟

كشف الباحث رفيق رضا صيداوي في مقارنته عن التقنيات التي استعملتها الروائية غداة السمان
لتقليل عنصر الزمن حاملا للرؤية السوسولوجيا، من ذلك توظيف الإيقاع الذي تمثل في تكرار كثير من
الحوادث، وكان أحد المظاهر الأسلوبية التي رصدت واقع بيروت من خلال الحرب... واقع يوحى بإشتداد
المصارع، وأشار الباحث إلى العديد من الكوايس في الصفحات التالية: (92، 134، 136، 302، 309،
315، 390..)

ومن التقنيات التي وظفتها الكاتبة الروائية، والتي أبان عنها الباحث رفيق رضا صيداوي تنوع
حركة السرد، فتساوى بذلك زمن القص مع زمن الوقائع، هذا التساوي يوحى بالتطابق، كما وظفت
الكاتبة أيضا تقنية الإلصاق وكولاج⁽³⁾ (لا لإضفاء شحنة كابوسية على زمن الرواية وحسب، وإنما للقول
أن هذا الزمن الكابوسي الذي هو زمن حرب، لم يكن أكثر غرائبية أو لا معقولة من زمن السلم)⁽⁴⁾. فلا
إفراق بين زمن الحرب، وزمن ما قبل الحرب، فكلهما زمن واحد، ومن هنا كان التداخل بين الزمنين
(الماضي والحاضر)، كتداخل المعقول واللامعقول. و(بدا اللامعقول في زمن السلم من خلال حدة التفاوت
الطبيعي، وحدة الجوع والسكوت عنه، كما بدا زمن الحرب حين راح البؤساء يعض كل منهم صاحبه، بدلا
من أن يهجموا جميعا عليه)⁽⁴⁾.

(1) صدرت الرواية لأول مرة، سنة 1976، واعتمد الباحث على الطبعة السابعة، التي صدرت في 1994، من منشورات
غداة السمان.

(2) ماجدة حمود، غداة السمان وجماليات العنوان، مجلة علامات، م 14 ج 54، شوال 1425هـ/ ديسمبر 2004: 317
رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995، 104-105

م.س: 104-105

لقد عمدت كاتبة الرواية إلى تكسير الزمن في هذه الرواية، مما يبين انفتاحها على الذاكرة التاريخية، وانتهت الرواية بانفتاحها على زمن جديد يومي، بانتهاء زمن الكوايس والتطلع إلى زمن يتطلع إلى فهم جديدة، مما ينتج عن ذلك غباب حدود فاصلة بين الواقع والخيال، وهذا ما عبر عنه السرد الخطي في الرواية، حيث جاءت المشاهد ((متناظرة مع زمن الحرب أو مكتملة له بصفته الزمن الحقبى القادر على بعت التأمل وإطلاقة))⁽¹⁾.

إن بناء الزمن في رواية كوايس بيروت، لم يكن حيادياً عن رؤية الكاتبة تغادة السمان إلى العالم، بل إنه كان أحد العناصر الأساسية الكاشفة عن هذه الرؤية التي كانت قابعة وراءه. وتنوعت مضامين الرواية، التي استبعمها تنوع في حركة السرد، مما أدى بالكاتبة إلى تنوع تقنيات إنتاج الزمن، التي لمحدث في الإيقاع الذي تولد عن التكرار والكولاج Collage، والتداخل بين الماضي والحاضر، لأن الزمن زمن الكوايس والاضطراب، والإزعاج، والقلق، والضجر من هذه الحرب المدمرة للتفوس بسبب ما الحير عنها من غراب، ((ولكن بيروت لم تكن قبل الحرب جميلة بقدر ما كان الناس يتوهمون. كان قناعها جميلاً، وقد احترقت الحرب قناعها فبذت أمراضها الآن للبيان))⁽²⁾.

وإذا كان عنصر الزمن قد لعب دوراً أساسياً لمسك رؤية المبدعة تغادة السمان، فهل لمحت في القبض على الرؤية ذاتها في توظيفها لعنصر المكان؟

عرفت الرواية الجديدة تطوراً مميزاً نجم عنه تطور وتغير (بتضميف الياء) في العناصر الأساسية لبناء الروائي، ومنه المكان الذي لم يعد مجرد ديكور شكلي لا قيمة له في مضمون الرواية وصياغة رؤية العالم لمبدعها، بل لمحة قد ((اكتسب.. مختلف الصفات الدلالية المشيرة إلى الوضع الاجتماعي والمهني والطبقي والانساني للشخصية الروائية ولحيطتها العام وفتح المكان في الرواية الواقعية كذلك، بالاشتراك وبأوصافها ورموزها، بنية الإيهام بواقعية عالم الرواية تناغماً مع مفهوم الواقعية المحددة بكوكبه التمثيل الأمثل للواقع))⁽³⁾.

وهكذا أضحت للمكان مفهوم جديد استوحى من الدراسات النظرية التي أخرجت المكان من مفهومه التقليدي، إلى مفهوم جديد ((يؤكد وظيفته الخلاقة، كان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما الآن فيبدو أنه يحطم الأشياء))⁽⁴⁾.

(1) وفيف رضا صيداري، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 105

(2) تغادة السمان، كوايس بيروت: 281، عن. م. م. 104

(3) م. م. 171

(4) دوبر جريه آلان، نحو رواية جديدة، ترا. مصطفى إبراهيم ولويس حوض، 29

وأكد رفيق رضا صيداوي على النظرة الجدلية الجديدة التي عرفتها الرواية، والتي بينت على تغير الزمن والمكان وخرجهما عن النظام السردى التقليدي. وصار المكان - ومثله الزمن - أحد العناصر الهامة والضرورية ((للامساك بروية الكاتب. نظر العلاقة الجديدة بين المكان والروية))⁽¹⁾. وبين الباحث حسن مجراوي أن ((الرواية هي التي استفودنا نحو المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه))⁽²⁾. لمن هنا تلج الموضوع بالسؤال التالي: كيف استطاع الباحث رفيق صيداوي أن يقيم العلاقة بين رؤية غادة السمان وعنصر المكان في (كوايس بيروت)؟

لمقاربة الرواية السوسولوجية للحرب من خلال المكان وصفه أحد العناصر الثابتة في الرواية (كوايس بيروت)، قام الباحث بالخطوات التالية: تحديد الخصائص العامة للنموذج المدرس، ثم تحليل بنية المكان، واستخلاص الدلالات السوسولوجية، وأخيرا مقارنتها.

إذا كانت رواية كوايس بيروت تستند إلى بناء زمني دال على افتتاح النصوص على الذاكرة التاريخية، وعلى تكسير الزمن الروائي، واستعاضة ذلك برحابة النص، فإن الرواية نفسها تندرج أيضا ضمن ((فضاء روائي رحب غير مرتبط بالضرورة بمدى المكان أو الأمكنة الرئيسية وحجمها))⁽³⁾، فضلا عن امتانتها بتقنيات أخرى تقنيات وأساليب مختلفة من شأنها توسيع الفضاء الروائي. ومقابلة المكان الروائي الأساسي بأمكنة مستحضرة عبر الذاكرة أو التخيل للتعميق عن الضيق المكاني))⁽⁴⁾. وترى الباحثة فاجدة حمود أن ورود (كوايس) بصفة الجمع وإضافة المكان إليها ومع دلالة العنوان، وأوحى بوجود ما يستلحق الكوايس في مدينة بيروت⁽⁵⁾.

إن استفادة المبدعين من الدراسات والأبحاث النقدية الغربية والعربية عن الرواية الحديثة، تبدو أكيدة وتظهر نتائج هذه الدراسات على مستوى الإبداعات نفسها، إذ أضحت مجالا خصبا لتجريب التمثال المفاهيم والأدوات الإجرائية. فاللعب على ثنائية الداخل والخارج، من أهم ما اكتسبه الرواية الحديثة، حيث أعطت للسكان ((مدلولاً غائلا لعناه الاصطلاحي، يندو البيت، مثلا، ديفا للوطن وذاكرته الخاصة عند تناظره مع خارج مهدد، كالحرب أو الهجرة والاغتراب))⁽⁶⁾.

رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 174

حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي: 101

رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 176

م: 176

فاجدة حمود، غادة السمان وجماليات العنوان مجلة علامات، م 14 ج 54، شوال 1425هـ/ديسمبر 2004: 318

رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 176

إن المكان في رواية كوايس بيروت ليس مكاناً حادياً، كما اشترنا، إنه يمسد النظرة الروائية للحرب، إنه واقع الحرب ومأساته، فموقعه يؤكد على ذلك، إنه ((يقع في منتصف الطريق قسماً بين المتقاتلين... كما في الوسط...)) [على تلة مكشوفة من كل الجهات ومحاطة بمحاذق بركة الأعشاب]]⁽¹⁾، لا يتفرد المكان وحده بهذه الصفة السوداء، فقد ((لجأست الأمكنة كافة في الرواية وتلونت بلون هذا المكان))⁽²⁾. ومن هذه الزاوية بين الباحث ورفيق رضا صيداوي أن الرواية حققت فيتها وهدفها لأنها خلقت فضاءات تناظرت مع الواقع السوسولوجي المر، واقع الحرب الذي كان حاضراً بقوة في الأمكنة كلها، فالواقع أضفى مرفوضاً من النفس يرفضها للمكان الذي جسّد خلجاتها ولججها، ((ضمن هذا الأثر المكانية الدقيقة، إذا، حققت الرواية فيتها، وذلك بخلقها فضاء روائياً دالاً على حدة التأثيرات السوسولوجية للمكان على الأشخاص لكونه فضاء حرب))⁽³⁾.

إن غرض نقادة السمان في روايتها هذه، لا يشمل في وصف أحداث الحرب الطائفية اللبنانية (1975-1990)، إنما إجراء تقييم لها لمعرفة أسبابها ودوافعها من خلال تعدد الأمكنة وتقابلها وتناقضها، وهذا ما ساهم ((في إثراء الرؤية السوسولوجية للرواية، لأن خطاب كوايس بيروت تجاوز مسألة الاختيار عن الحرب أو ترصيعها، ليصب في محاولة تقييم هذه الحرب))⁽⁴⁾.

ولاحظ الباحث أن النظرة السوسولوجية لواقع لبنان في ظل الحرب الطائفية، لم تتماثل مع الفضاء الروائي الذي أطر هذه الرؤية، بل إن هذه الرؤية السوسولوجية إلى الحرب، ما كانت لتجسد لرم تستحضر الكاتبة الأماكن الطبيعية المتصلة بالفضاء اللبناني بشكل عام. ((كالجبال والدروب القروية والوديان والسهول والمراعي... فضلاً عن القمح والصف والبيادر... عبر تواصل ذاكرة الرواية مع ماضي جميل من جهة، وعن الأمل من جهة ثانية، يتجاوز الواقع المرير على الرغم من مأساوية المناخ الروائي))⁽⁵⁾. تتماثل عنصر الزمن مع عنصر المكان، لإثراء الرؤية السوسولوجية في رواية كوايس بيروت. فتناحية انفتاح الزمن وانغلاقه، قابله ثنائية أخرى على مستوى المكان، حيث تقابل المكان الروائي في أمكنة أخرى مستحضرة عبر الذاكرة والنعب على ثنائية الأداخل والخارج، فـ ((المكان غير مكتفٍ بمحضره، وإنما هو مفتوح على الماضي والمستقبل. وقد انطبق هذا الأمر على المكان الرئيسي في الرواية، مع كل ما أوحى به

(1) نقادة السمان، كوايس بيروت: 29، عن: م. م. س: 178

(2) م. م. س: 178

(3) م. م. س: 178

(4) م. م. س: 178

(5) رفيق وعا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 180

في (انغلاق))⁽¹¹⁾. كما ((دلت طريقة تقابل الأمكنة في كوايس بيروت على السمة الطبقية للحرب
جهد، وعلى موقع الكتابة / الرواية المنحاز إلى هذه الرؤية من جهة ثانية))⁽¹²⁾.

وهناك مسألة أخرى لا ينبغي إغفالها، ونحن بصدد دراسة علاقة المكان برواية العالم للكتابة، في
رواية كوايس بيروت، وهي مسألة تتعلق بتقابل الأمكنة في الرواية، تقابل لم يكن يكسي صبغة ثانية
لها، بقدر ما يكسي أهمية في تجسيد الرؤية السوسولوجية للحرب عند فئة من المثقفين اللبنانيين. ولذا
فإن تقابل الأمكنة في الرواية - كما بين البحث - ليرمز إلى تقابل طبقي وطائفي، غير أن هذا لم يؤثر في
الوجه العام لرؤية الكتابة السوسولوجية، التي جاءت متفائلة على الرغم من الواقع المر، وهذا ما كشف
عن زيف رضا صيداوي في قوله: ((ولكن دلت طريقة تقابل الأمكنة في كوايس بيروت على السمة الطبقية
للحرب من جهة، وعلى موقع الكتابة / الرواية المنحاز إلى هذه الرؤية من جهة ثانية، فإن انتهاء رحلة
الرواية بامتلاكها للبحر والهواء والشمس عكس رؤية تفاؤلية على الرغم من المראה التي يولدها المكان
أسلي))⁽¹³⁾.

وإذا كان عنصر الزمن وعنصر المكان قد تظاهرا في هذه الرواية (كوايس بيروت) لإنشاء الرؤية
السوسولوجية للحرب، فهل ساهم عنصر الشخصية في التأكيد على هذه الرؤية؟ وهل يمكن الاستغناء
عن تحليل الشخصية لتمثل العمل الإبداعي و الرؤية التي يترتبها؟

أكدت الدراسات النقدية التي اقتصت في نظرية الرواية، على عدم عزل الشخصية عن البنية
السردية، بمعنى أن الشخصية هي أحد المكونات الرئيسية للسرد، وبالتالي، فإن أية دراسة لكل مكون من
مكونات الرواية تبقى مبتورة وناقصة في غياب المكونات الأخرى للعمل الروائي. فالشخصية كما يقول عبد
الملك مرتاض⁽¹⁴⁾ ((بمجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية، [...] لا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المنزلة الرابعة
التي كانت تتبوأها [...] في الرواية التقليدية البناء))⁽¹⁵⁾. ويؤكد رفيق رضا صيداوي على موت الشخصية
النطعية، وظهور مفهوم جديد للطولة في الرواية اللبنانية، حيث ((لمحظ أن معظم الروائيين تخللوا عن
فهم الشخصية النطعية... ولعلهم راعوا في تطور الكتابة الروائية في العالمين الغربي والعربي، وهو تطور
داح يشهد موت الشخصية وتغير مفهوم البطولة))⁽¹⁶⁾.

(11) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 181

(12) م. من: 181

(13) م. من: 181

(14) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: 105

(15) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 244-245

وفي دراسة شخصية المتخيل تبنى رفيق رضا صباوي ما جاء به فيليب هامون Philippe Hamon في كتابه 'Le personnel du roman'، من وسائل إجرائية لتخصها مع الباحث كما يلي:

- إن موقع الشخصية ودورها في السرد، هو الذي يجعلها إما شخصية رئيسية، وإما شخصية ثانوية.
- أما طبيعة هذه الشخصية التي تكون إما ساكنة statique وإما دينامية أو نامية تخضع لتحويلات...
- وإما مسطحة... دون أن يمنعها ذلك من لعب دور حاسم في النص⁽¹⁾.

- أما الوظائف التي يمكن أن تلعبها الشخصية في الرواية، فيحتمل أن تكون وظائف مختلفة وبخصوص التمييز بين البطل والشخصيات الثانوية، يرى الباحث أن احتمال التمييز يكون ((قلما)) على نوع من التعاطف مع هذه الشخصية أو تلك، أو يكون لهذا النموذج من الشخصية امتيازاً ما من قبل الكاتب، ما يجعل تمييز القارئ في هذه الأحوال عائداً إلى تقييم اجتماعي ثقافي وليس إلى خصوصية النص⁽²⁾.

وبخصوص الشخصية الروائية في الروايات اللبنانية التي صوتت الحرب الطائفية اللبنانية، لاحظ الباحث تعددها، عاكسة في ذلك ((رفضاً عاجزاً ومعزولاً للحرب وسلطانها))⁽³⁾. وقد حجبت هذه الشخصيات الروائية مواقف أيديولوجية مثبّنة، تعكس مواقف المثقفين أنفسهم إزاء هذه الحرب. وجسدت الرؤية اللبنانية نماذج بنائية للأبطال، منهم ((البطل الإيجابي - الإشكالي - الإيجابي))، الذي ظهر في رواية كوايس بيروت. فهل جسدت هذه الشخصية الرؤية السوسولوجية لواقع الحرب اللبنانية، كما هو الشأن في بنية الزمن والمكان؟

إن عنوان هذه الجزئية (البطل الإيجابي - الإشكالي - الإيجابي)، يكشف لأول وهلة أن الشخصية خضعت لتغيرات وتأثيرات قوية حولتها من بطل إيجابي، إلى إشكالي، ثم العودة من جديد إلى الحالة الإيجابية. وبين الباحث أن بطل الرواية وهي الكاتبة / الراوية، بطلّة إيجابية، لأنها تدافع عن مبادئ وتقيم تزمّن بها، ومن صفاتها أيضاً أنها امرأة سالكة، لا تحب الحرب، بل تمشق وطنها، دون أن تخفي انتماءها إلى الأيديولوجية في يسارية قومية. ((فهي ليست على الحياد وتزيد البسار الممثل للقيم التي تحملها والموقف العربي المتعاطف مع الشعب الفلسطيني المعادي لإسرائيل))⁽⁴⁾. وهذه الصفات كلها تؤهلها لأن تكون بطلّة إيجابية، وهذا ما يجعله متفائلة، وقد أكدنا على ذلك في تحليل المنصرين السابقين: الزمن والمكان.

(1) راجع، م. ص: 246

(2) م. ص: 24

(3) م. ص: 363

(4) راجع، م. ص: 275

لكن دوام الحال من الحال، فيها هي الحرب الطائفية الفتاكة تفعل فعلها في التأثير على النفوس
 بل لما تحمله من ضغوطات تدفع إلى المرارة والقنوط والسخط على الأوضاع الراهنة، فيشعر الإنسان
 بالخوف والتائب والقلق، ((إلا أن الحرب بكل العنف الذي حملته والذي حول حياة الراوية إلى كابوس،
 انتهت في تحويل الأخيرة إلى شخصية إشكالية عاجزة عن تحقيق أحلامها وعن وضع حد للعنف))⁽¹⁾.
 ومن هنا يحدث الإنهزام للشخصية، فتحول من شخصية إيجابية، إلى شخصية إلى شخصية إشكالية، فانصر
 السلي على الإيجابي، وهذا هو التحول الأول، الذي نجد له مبررا وتفسيرا على الصعيد السوسيولوجي.
 الإشكالية البطلة من إشكالية الجماعة التي تنتمي إليها، هذه الإشكالية التي نشأت عن تعارض وتصادم
 ظنومات الكتابة / الراوية (الجماعة) بظنومات ورغبات لم تتمكن من تحقيقها في ظل هذه الحرب العنيفة.
 نتيجة لذلك لم تعد البطلة / الراوية نؤمن بشيء، لا بالعلم ولا بالثقافة ولا بالبن لسبب بسيط، فلا شيء
 استطاع التغلب على العنف ((لنذهب إلى الجحيم كل الساعات التي قضيناها في الجامعات والمختبرات
 للعلم))⁽²⁾. وهناك عوامل ذاتية رصدها الباحث في هذه الرواية، والتي ترسم القلق النفسي الذي آلت إليه
 ليس المتفقد اللبناني نتيجة الشعور بالإحباط، إحباط دفع النفس إلى تأنيب نفسها: ((تعلقت عيوني بالخرف
 الذي يضم كتي التي ألفتها وعشرات من الكتب التي ترجمتها على طول عشرة أعوام من العمل في دار النشر
 الثورية ووجدتني أحس وأنا أيضا قد شاركت في صنع هذه الحرب. صحيح أنني لم أحمل سلاحا قط [...] [...]
 مثل كل الفنانين أنا متناقضة أريد الثورة ولا أريد الدم أريد العرفان ولا أريد الفرق))⁽³⁾. إن الكتابة /
 الراوية تريد الطوفان لكنها لا يريد أن تفرق فيه، إن كل ذلك يوحى بانصر الشخصية الإشكالية على
 الشخصية الإيجابية، دون أن تتأثر رؤية الكتابة / الراوية إلى الحرب اللبنانية. إن هذا الصمود في وجه هذا
 الواقع المرير، واقع التائب والعجز والخوف والتهيش، أدى إلى انصر الإيجابي على الإشكالي من جديد.
 واستحضر الباحث من الرواية (كوايس بيروت)، شخصيات أخرى لها صلة برؤية الكتابة، هي:
 (العم فؤاد، وابنة أمين وشقيق الكتابة)، وهي شخصيات تمثل وعيا قاسما، ورؤية سوسيولوجيا للواقع
 اللبناني الذي أفرزته الحرب الطائفية. فالعم فؤاد وابنة أمين يمثلان الزمرة الأرستقراطية المتعفنة، الفارقة في
 المبادئ، والتي نهضت على جمع الثروة الكبيرة، ومرجعيتها في ذلك النظرية الميكافيلية، شخصيات لا
 تعيش واقعها وتظرفها المؤلمة، ظروف الحرب، والألم والقلق.. وكأنه لا واقع لها، فهذا أمين ((يتعبد كل ما
 له صلة بماضي العائلة الأرستقراطي (من ممتلكات مادية وعادات و تقاليد)، ويعيش فراغا شبهت الراوية

(1) رفيق رضا صباوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية: 276

(2) هادة السمان، كوايس بيروت: 11، نقلا عن، م.س: 276

(3) م.س: 41، نقلا عن، م.س: 276

بقراع فتاة شرقية عاطلة عن التفكير⁽¹⁾ أما شقيق الكاتبة / الراوية، فقد ((بدأ.. شخصية مسالمة العنف... فقادته سيادته إلى التفكير بالمجرة بصلتها الخلاص الوحيد، وذلك بعكس شقيقه المسالمة (الناطقة للحياة)⁽²⁾.

إن استحضار الكاتبة / الراوية للشخصيات السابقة، إنما هو تأكيد على مسألة أساسية في البحث، تتعلق بربط هذه الشخصيات بأشكال الوعي. فصورة كل شخصية تختزل وهيها القوائم الموزونة بالسلبية واللامبالاة وخاصة العم قواد، وابنه أمين وشقيق الراوية، إنهم أشخاص - في هذه الرواية عنوان، إن لم أقل بلا رؤية، فلا يظهر لديهم أي نوع من الوعي الذي يرشح أن يكون رؤية إلى هذه المجرمة وتفرد شخصية الراوية بوعيها القائل الذي كشف عن معرفتها وموقفها من الحرب الطائفية، وعن بيان التي آمنت بها ودافعت عنها بلا هوادة.

إن وعي الكاتبة هو عنصر من الواقع الاجتماعي، إنه وعي تبلور في زمرة الكاتبة التي انتمت إلى ديوبولجيا، إنها تعبر عن موقف جماعتها عن الحب، من خلال موقفها الذاتي، تعبر عن الانتماء الذي يؤيده دون أن تفسره. وقد مكنتها هذا الوعي وهذا الانتماء من أن تجسد رؤيتها للحرب بصفتها طبقية، ومن خلال صمودها وتغلّبها على المصاعب التي واجهتها، وكانت سببا في تحولها من شخصية إشكالية إلى شخصية إيجابية. ويفسر الباحث رفيق رضا صيداوي تحول البطلة إلى الموقع الإشكالي، إلا إخراج في التعبير عن الرؤية، وفي هذا الصدد يقول: ((على الرغم من كل المصاعب التي واجهتها وحولتها مرحليا إلى شخصية إشكالية فبدت تحولات الراوية مجرد وسيلة فنية غايتها تجميل رؤية للحرب بصفتها حربا طبقية⁽³⁾)).

ويعمق الباحث تحليله للرؤية السوسولوجية للحرب الطائفية التي لا يراها إلا حرب فنية ويؤيد هذا التوجه المتعطف التالي من الرواية الذي رأى في الحرب الطائفية اللبنانية على أنها حرب بين المتناحرين، ((لماذا لا يمتدحون بأن الشجار ليس على امتلاك قصر من مسحاب في السماء، وإنما امتلاك ناطحة مسحاب في الأرض تملو حتى السماء⁽⁴⁾)).

وعلى العموم، فإن هذه القراءة جسدت رؤية سوسولوجية للحرب، رؤية لا تقرأ في الحرب أنها حرب طائفية قائمة على المصالح الشخصية، وقد مكنت هذه الرؤية الكاتبة من أن تفك الحصار

(1) غادة السمان، كوايس بيروت: 11، نقلا عن، م.س: 277

(2) م.س: 277

(3) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 278

(4) غادة السمان، كوايس بيروت: 107، نقلا عن، م.س: 278

أقروا عليها، وهذا يرمز لانتصار القيم والمبادئ، قيم قائمة على الإيمان ((بدور الثقافة في التغيير.. و
عن طريق العنف))⁽¹⁾.

ترصد الرؤية السوسولوجية للحرب نظرة الكاتبة للمثقف، مثقف ما يزال دوره فاعلا على
الخط الفكرية والاجتماعية، وإن هذه الرؤية لدور المثقف الذي لم يمت، تعكس ضمنيا اتجاهها فلسفيا يرى
المثقف، وموت التاريخ، إنه اتجاه ما بعد الحداثة، يعبر عن أيديولوجية ليبرالية. ومن هنا نفهم أن
الطائفية اللبنانية أطرتها مرجعيات أيديولوجيات وفكرية لمالئت مع الإبداع الروائي لهذه الفترة،
الجدد بدوره هذا الانقسام الثقافي، الذي كرس بدوره الانقسام السياسي والطائفي. وعلى هذا
الجدد تمثل الرؤية السوسولوجية للحرب اللبنانية.

ويمكن القول إن الباحث قد وفق في رصد الرؤية الاجتماعية للحرب اللبنانية الطائفية والتي
تتبع مع بناء الرواية لبنية الزمن والمكان والشخصية، الذي حل هذه الرؤية، التي صورتها الرواية اللبنانية،
واقعت أحداث الحرب الطائفية. غير أن رواية الحرب وإن كانت قد رفضت العنف وتصدت له، إلا
أنست الانقسام بين الطوائف، وهذا ما يوثقه الباحث في قوله التالي: ((لئن عكست النصوص
التي التزعة الإنسانية العامة المتعلقة برفض الحرب والعنف والشوق إلى السلم من جهة، وعلمانية
الدين من جهة ثانية، التمثلة برفض التقاتل الطائفي بوصفه نمطا من الأنماط السلوكية المحيطة على البنى
الرؤية العممية المتحكمة في اجتماع اللبنانيين، ولئن أشار كل ذلك إلى توحد الروائيين المشير إلى الدور
للرواية في التصدي للحرب، فإن توزع رؤى الروائيين بين رؤية اجتماعية للحرب متناظرة مع اتجاه
الشعر في الإيمان بدور المثقف، وأخرى وصفية متناظرة مع اتجاه ثقافي ما عاد يؤمن بهذا الدور وخضع
للألياس))⁽²⁾.

الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك

نصل إلى المبحث الرابع الذي رصدنا فيه الرؤية الاجتماعية وبنية التماسك، في إطار البحث العام
الرؤية السوسولوجية للواقع، في ضوء المقاربة التكوينية. وكان لا بد من توضيح مفهوم بنية التماسك،
والدلالة التي يشير إليها، لتمثل الرؤية الاجتماعية لهذه البنية.

بنية التماسك مصطلح أطلقه الباحث العراقي سلمان كاصد على قصص الكاتب العراقي مهدي
الصفر التي كتبت في مرحلة الخمسينيات من القرن الماضي، ابتداء من 1950 إلى 1958، لتكونها

خاتمة السان، كوايس بيروت: 278

وليف رضا مبدوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 278

الذكور، الذي يكتشفه تغير تحويلي بفعل العنصر المنغير بوصفه عنصرا جديدا قادرا على خلق حادثة توهمنا بشكل سهل قصصي مختلف، إلا أن عزل العنصر ذاته يؤدي بنا إلى اكتشاف حالة التشابه بين الأعمال القصصية ذات التوجه الواحد»⁽¹⁾.

إن القصص المكونة لبنية التماسك، فهي من جهة، تشترك في موضوعية واحدة، ومن جهة أخرى فهي لا تستقر على حال بعد دخول عنصر جديد في كل قصة. ومن هذه الناحية فإن قصص (بكاء الأطفال / الطفل الكبير / الغل) تتشابه وتتغير بنيتها، حيث يقوم عنصر جديد بخلخللة البنية السابقة فيحدث تغيير دون أن يطمس كيان البنية.

غير أننا واجهتنا صعوبات بالغة في هذه القراءة، وهي أن الباحث لم ينطلق من المجهول بوصفه المكون البني لبنية التماسك، ليصل إلى المعلوم المتمثل في البنية السطحية لبنية التماسك، الأمر الذي صعب التيقن على رؤية الغاوص المتمثلة في بنية التماسك، فضلا عن التداخل الإجرائي الذي اتسمت به قراءة سلطان كاصد، إذ يصعب التمييز بين ما يندرج تحت باب الفهم، وبين ما يدخل في باب التفسير.

إن بنية التماسك التي أنتجها مهدي عيسى الصقر، بنية لما جذور في المجتمع العراقي الذي جسد تماسكه الفعلي في تحقيق ثورة 1958. فالتماسك الفعلي كان في المجتمع قبل أن يتجسد على مستوى الإبداع، حيث الفرد مرتبط بأسرته والأسرة مرتبطة بالجماعة. وفي هذه الحالة فإن تماسك النص القصصي يصبح متاثلا مع الواقع الاجتماعي بوصفه المكون الباني لبنة التماسك.

إن رؤية التماسك التي جسدتها قصص (الصقر) خلال المرحلة (1950 - 1958)، هي تجسيد لرؤية الجماعة التي عبر عن طموحاته الاجتماعية والأيدولوجية بالمعنى الفني. فالتماسك يتجلى في بنية التشابه التخيلية متجلية في موضوعها التكرار، الذي يكتشفه تغير تحويلي بفعل المتغير⁽²⁾.

إن المكون الباني لبنة التماسك هو العلاقة الأسرية التماسكة والمتحطة في البنية العميقة الدالة الأم. إن هذه العلاقة شكلت الرحلة القارة الأساسية في القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل)، ولو أن البنية تعرف بعض التغير على مستوى عناصرها في البناء النفسي للشخصيتين اللتين تشكلان عمودا ثابتا في الصراع المقبل⁽³⁾.

إن دخول العنصر المتغير الجديد على العنصر الثابت في كل قصة من قصص بنية التماسك، له دلالة في فهم وتفسير البنية الساكنة التي تتعرض للمخرق والتصدع والخلخللة، غير أن قوتها وصلابتها تكمن

(1) سلطان كاصد، الموضوع والورد، مقاومة بنية تكوينية في الأدب القصصي: 24 / 25

م. ص: 24

م. ص: 26

الذكر، الذي يكتشفه تغير تحويلي بفعل العنصر المنير بوصفه عنصرا جديدا قادرا على خلق حادثة توهما بشكل مثل قصصي مختلف، إلا أن عزل العنصر ذاته يؤدي بنا إلى اكتشاف حالة التشابه بين الأعمال القصصية ذات التوجه الواحد»⁽¹⁾.

إن القصص المكونة لبنية التماسك، فهي من جهة، تشترك في موضوعية واحدة، ومن جهة أخرى فهي لا تستقر على حال بعد دخول عنصر جديد في كل قصة. ومن هذه الناحية فإن قصص (بكاء الأطفال / الطفل الكبير / الغل) تتشابه وتتغير بنيتها، حيث يقوم عنصر جديد بخلخللة البنية السابقة فيحدث تغيير دون أن يطمس كيان البنية.

غير أننا واجهنا صعوبات بالغة في هذه القراءة، وهي أن الباحث لم ينطلق من المجهول بوصفه المكون البني لبنية التماسك، ليصل إلى المعلوم المتمثل في البنية السطحية لبنية التماسك، الأمر الذي صعب التيقن على رؤية الغايات المتمثلة في بنية التماسك، فضلا عن التداخل الإجرائي الذي اتسمت به قراءة سلطان كاصد، إذ يصعب التمييز بين ما يندرج تحت باب الفهم، وبين ما يدخل في باب التفسير.

إن بنية التماسك التي أنتجها مهدي عيسى الصقر، بنية لها جذور في المجتمع العراقي الذي جسد تماسكه الفعلي في تحقيق ثورة 1958. فالتماسك الفعلي كان في المجتمع قبل أن يتجسد على مستوى الإبداع، حيث الفرد مرتبط بأسرته والأسرة مرتبطة بالجماعة. وفي هذه الحالة فإن تماسك النص القصصي يصبح متاثلا مع الواقع الاجتماعي بوصفه المكون الباني لبنة التماسك.

إن رؤية التماسك التي جسدتها قصص (الصقر) خلال المرحلة (1950 - 1958)، هي تجسيد لرؤية الجماعة التي عبر عن طموحاتها الاجتماعية والأيدولوجية بالمعنى الفني. فالتماسك يتجلى في بنية التشابه التخيلية متجلية في موضوعها التكرار، الذي يكتشفه تغير تحويلي بفعل المتغير⁽²⁾.

إن المكون الباني لبنة التماسك هو العلاقة الأسرية التماسكية والمتعلقة في البنية العميقة الدالة الأم. إن هذه العلاقة شكلت الرحلة القارة الأساسية في القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل)، ولو أن البنية تعرف بعض التغير على مستوى عناصرها في البناء النفسي للشخصيتين اللتين تشكلان عمودا ثابتا في الصراع المقبل⁽³⁾.

إن دخول العنصر المتغير الجديد على العنصر الثابت في كل قصة من قصص بنية التماسك، له دلالة في فهم وتفسير البنية الساكنة التي تتعرض للمخروقات والتصدع والخلخللة، غير أن قوتها وصلابتها تكمن

(1) سلطان كاصد، الموضوع والورد، مقاومة بنية تكوينية في الأدب القصصي: 24 / 25

م. ص: 24

م. ص: 26

في تماسكها، وتجمدت قوة البنية و تماسكها في انتصار الأسرة المتماسكة على العوائق من خلال ولعها للعلاقات المشبوبة، التي تحولت من عائق مؤثر إلى عائق مطلب.

إن رؤية الصقر للعالم تختزل رؤية الجماعة التي ينتمي إليها، فدفاعه عن تماسك الأسرة استمر جذوره ورؤيته من المجتمع الذي كان ينتمي إليه فكراً، إلى قوى الحركة الوطنية انتماء قوياً⁽¹⁾ ومن ثم إلى العنصر الدخيل أو الغير على بنية التماسك وإن بدا عنصراً غليظاً للبنية الأم، يصبح يصبح عنصراً مساعداً ((في فن الصقر القصصي من أجل الحفاظ على البنية الاجتماعية، و تماسكها عند تمثلها في البنية القصصية لهذه الفترة - الحسينية))⁽²⁾.

إن قصص الصقر (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل) تستهدف غايات اجتماعية مباشرة في موضوع الموضوع الاجتماعي الأسري إبان فترة الحسينيات، وقد لعبت الأحزاب السياسية دوراً أساسياً في ترسيخ قيم الوعي الوطني ضد المصالح الأجنبية. فكانت موضوع التماسك الاجتماعي أحد العناصر الفاعلة التي جسدت إضطرار فئات الشعب العربي وفي مقدمتهم الفئة المثقفة بشكل خاص في النضال التحرري الاجتماعي. ولا غرو إن وجدنا عيسى الصقر يوظف ((آنذاك تجربته الفنية الجديدة لاستيعاب التجربة الاجتماعية والمهوم الجماعية والدفاع عن قيم التأثير الاجتماعي بشيء من الوعي وبمستوى فني متقدم))⁽³⁾. يشير الباحث سلمان كاصد أن ثورة الرابع عشر من تموز 1958 تعد المكون الباني لكل تجربة اجتماعي واقتصادي في بنية المجتمع العراقي، فقد ساهمت في تغيير المجتمع ونقله إلى مرحلة جديدة يرى الباحث أن رؤية التماسك التي جسدها القصص (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل) مماثل في شيء من مشابهة الواقع ومحاكاته، فالنطق ((الذي يحكم شتى تفاصيل العالم الفني هو نفسه المنطق الذي تخضع الحياة الواقعية))⁽⁴⁾.

إن محاولتنا لعزل رؤية للعالم لبنية التماسك كعيسى الصقر لم يكن غرضه سوى فهم العناصر المكونة لهذه الرؤية التي قام القاص بتجسيدها في أعماله القصصية التي ذكرناها في ثنايا التحليل، والتي ستقف عند مظهراتها الجزئية كما تجلت من خلال قراءة البنية السطحية للباحث سلمان كاصد. لتجسيد الرؤية الاجتماعية في بنية التماسك في القصص الحسيني لمهدي عيسى الصقر، اختار الباحث نموذجين من أعماله القصصية، صنفهما حسب تعقيدات بنية المشابهة في الموضوع المتكرر. وضع

(1) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 30

(2) م. م: 30

(3) م. م: 36

(4) م. م: 37

النموذج الأول تحت عنوان: المشابهة التغايرية للموضوعة الاجتماعية، وضعت القصص التالية: بكاء
الطفل / 1950 / الطفل الكبير 1953 / الغل 1955.

إن القصص التي تنطوي تحت هذا النموذج تشترك في موضوع واحد، غير أنه لا يستقر على حال
لعل دخول عنصر جديد في كل قصة، يقوم بخلخللة البنية السابقة فيحدث فيها تغييراً دون أن يطمس
بها، الأمر الذي مكن هذه القصص من أن تشترك في صفة المشابهة والمغايرة ((كما جعلنا نرى في التحويل
اقتراباً من أشكال تبدو متباعدة في تكويناتها، إلا أنها تملك - ... - ذات الوظيفة المكررة))⁽¹⁾. إذن،
نضمون القصة يبقى نفسه في كل النماذج القصصية، أي أن النتيجة بفعل هذا التشابه لا تتغير، والمهم في
ذلك هو عملية التغير والتحويل التي تطرأ على القصة بفعل دخول العنصر الجديد. ويؤكد على هذه المسألة
تودوروف في حديثه عن تطبيق تقنيات (بروب)، فيقول: ((إن خصوصية الأدوات الأدبية تتطلب أن
ينصرف الاهتمام إلى قواعد التحويل وكيفية تطبيقها أكثر مما ينصرف إلى النتيجة المحصل عليها))⁽²⁾.

للكشف عن بنية المشابهة والتغير، ووظف الباحث سلمان كاسد مفهومين، وهما التوسع
والانقباض، ليتمكن من القبض على العناصر الجديدة. فالتوسع لا يتحقق إلا بإضافة عنصر محول ومغير
للقصة، ((يقوم بدور التغييب أو الإبهام بتغير يحصل في بنية العمل القصصي عن عمل سابق))⁽³⁾. أما
الانقباض فنقلص بذلك على الاختزال والإضمار لعنصر (أو عناصر)، وهذه العملية في حد ذاتها ينتج عنها
تغير بعد المشابهة، ((وعليه فإن العنصر المنير بملك فاعليته حين يدخل ضمن علاقات جديدة مع العناصر
القارة في الأعمال الأدبية المتشابهة مما يجعله أكثر فاعلية، ليوهنا يصدق اللامثالث القائم بين تلك
العمال))⁽⁴⁾.

من هذين المفهومين الإجرائيين (التوسع / الانقباض) يحدد الباحث، أهم قنوات المشابهة التغايرية
المتصلة في:

- تفكيك البنى التكريرية لكل عمل.
- ربط العناصر المتشابهة بعضها مع بعض.
- استخراج العناصر الثابتة، والعناصر الدينامية، لإيجاد التقارب الموضوعاتي.

(1) سلمان كاسد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 25

(2) ت. تودوروف، ولان بارت، أمبرتو إكو، مالك أجمينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني: 19

(3) سلمان كاسد، الموضوع والسرد، مقارنة بنوية تكوينية في الأدب القصصي: 25

(4) م: 25

للكشف عن الغارب الموضوعاتي المقترض، طبق الباحث منهج (بروب) V. Propp الذي من تحقيق هدفه، وتبرز تطبيقات المنهج البروبي في البحث عن الوظائف التي تشترك فيها القصص الثلاثة (بكاء الأطفال، الطفل الكبير، الغل)، و(الدواقع، العنصر المتغير، التردد أو ارتكاب المخطو، تحطيم الحواجز العرفية والعمدة).

في مجال الحادثة بين الباحث أن القصص الثلاث تحيل إلى موضوع اجتماعية تتعلق بالعلاقات الأسرية، مركزا على الوحدات القارة أو الثابتة هي: [الزوج - الزوجة]. وهذا منهج استوحاه الباحث من منهج بروب الذي يمود إليه الفضل في تحديد الوظائف Les fonctions (هو يطلق أساسا من ضرورا دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلالتها (signes) الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي)⁽¹¹⁾. وهذا ما نلاحظه عند الباحث سلمان كاصد حين لرا القصص الثلاث انطلاقا من أفعال شخص القصص، ((بصرف النظر عن اختلاف طبيعة الشغور والوسيلة التي تنفذ بها))⁽¹²⁾.

وعلى مستوى الدافع: يلاحظ كذلك استعانة الباحث بمنهج بروب المعروف بالحوالز Motifs عند أصحاب المنهج الشكلي، وهي نوعان، حوافز مشتركة وحوافز حرة⁽¹³⁾ ويمثل دور هذه الأخيرة على الأخص في التمهيد لتغيير وضعية الحكيم، وهذا ما توصل إليه سلمان كاصد حين تابع القصص (بكاء الطفل - الطفل الكبير - الغل)، حيث لاحظ تشابه ((الدواقع التي تؤثر في فصل الزوج في صراع مع أسرته))⁽¹⁴⁾ والتي حددها في دافعين:

- 1- تحطيم قيد الأسري القائم (يهدف إلى التخلي عن القيود الاجتماعية).
- 2- الحفاظ على الوضع الأسري الممكن⁽¹⁵⁾.

مستوى العنصر المتغير: يؤكد هذا المستوى أيضا على استعانة الباحث بمنهج الشكليات، بهدف إعطاء الدلالة الوظيفية للعنصر المتغير الذي يدل على الخرق. ((وتدخل الحكاية هنا شخصية جديدا نستطيع أن نسميها المعتدي على البطل أو الشرير L'agresseur. ودوره هو تخفيض سلام العائلة))⁽¹⁶⁾.

(11) حلماني جبد، بنية النص السرد، من منظور النقد الأدبي: 23

(12) سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكويبية في الأدب القصصي: 26

(13) والجميع، حلماني جبد، بنية النص السرد: 20-23

(14) سلمان كاصد، الموضوع والسرد: 27

(15) م. ص: 27

(16) سمير المرزوقي، جبل شاكرو، مدخل إلى نظرية القصة: 27

ويصف سلمان كاصداً أن العصر المتغير في القمص الثلاث، التي أشرنا إليها في شابنا هذا التحليل، يدل على حرفي ((حالة السكون في بنية اجتماعية قائمة بوصفها شخصية عميقة (ملياً أو إيجابياً) قادرة على مواجهة الوضع القائم، كما تجعل حالة الانظام في البنية الاجتماعية متخلخلة بما يوقع عناصرها الغارة (التي فيها لتغير الوضعية) في مخالفة الخروج - ... - عن الإطار الساكن))⁽¹¹⁾. ومن هنا يبدو أن الخروج عن حالة الانظام (عائفاً) في القمص السابقة، والعودة إلى حالة سكون البنية (مساعد)، وعلى هذا الأساس تبرز وظيفة هما:

1 - العائق	2 - المساعد
الانظام	النظام
الخوف	اللاخوف

أين تكمن وظيفة العائق والمساعد في قصص مهدي عيسى الصقر التي هي موضوع مقارنة؟ يمثل عنصر (البغي)، عند القصص، العائق السلبي أو المفري، وهو عنصر سلبي، لأنه بسبب خلخلة للبنية الاجتماعية (بكاء الأطفال - القتل). أن البغي من منظور القصص أحد العناصر الدخيلة والمفريّة، والتي إن ست البنية الاجتماعية، أحدثت فيها تغييراً سلبياً، لكن الكاتب يجعل هذا الفعل فعلاً تخاذلياً، فلا يوفر له شروط النماء والانتشار، وإن رفض هذا الفعل معناه الحفاظ على بنية المجتمع. أما العصر الثاني (المساعد)، فهو عنصر إيجابي، لأنه يحول دون تخلخل البنية الاجتماعية.

يفضي الباحث من هذا التحليل إلى مسألة أخرى تتعلق بظهور عنصر آخر في هذه القصص (بكاء الأطفال - الطفل الكبير - القتل)، وهو من العناصر الثابتة، ويؤكد وجوده حضور قوة رادعة تحول دون اتّرف الزوج للمجرمة الاجتماعية (الانفصال بالبغي والابتعاد عن الزوجة) وقد بدت شخصية الزوج كما بين الباحث ((في بورة جذب تنفتح على شكل أوسع تجاه ما هو إيجابي، ضمن تصارعها وفعل الذات الحائرة في أعماقها لأنها الأقل منهما قوة))⁽¹²⁾. ومثل (بشخصية الشاء) عنصر التردد في ارتكاب المخطوطة بالترسيمة التالية:

⁽¹¹⁾ سلمان كاصد، الموضوع والسرد: 28

⁽¹²⁾ 30

٩٠ لم يتمكن الباحث، أيضاً، من إنجاز عملية نفي جيدة، بسبب عدم اكتماله بالقدر الكافي بالبحث عن البنية العبيقة الدالة بوصفها المكون الباني لبنة النسل، وبالدراسة الوسيولوجية لفترة الحمينيات للمجتمع العراقي. ولو تحقق له ذلك، لأسف ذلك من تحقيق التماثل، التي تنجر عنها حتما رؤية التماسك الاجتماعي التي افترضها. فالتماسك الذي أشار إليه الباحث، بقي محصوراً على مستوى البنية الفصحية، والذي حاول إثباته من خلال توليف بعض ما حاده فلاديمير بروب من الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العبيقة. ومهما يكن من أمر، فإن بنية التماسك التي قال بها الباحث يمكن إدراجها في نطاق الوصي الممكن الذي شد (نوعه الخاص إلى الوصي الاجتماعي، وعندئذ يصبح بالإمكان تحويل الأفكار والمشاعر التي يملكها الأفراد في ظروفهم الفردية إلى عناصر متشابهة في بنية اجتماعية عامة) (١١).

وفي تقديري فإن التصريح باعتماد المنهج النبوي التكويني ليس مبرراً منهجياً وإجرائياً لتكون القراءة الشجرة - فعلاً - مدرجة ضمن المقاربة التكوينية. فالشرط الأساس في توصيف أية دراسة ضمن المنهج النبوي التكويني ينبغي أن تربط الظاهرة الغنية بمكوناتها الباني ومخاطبها الفاعلة. فهناك قراءات نقدية ألفت إلى مصافف القراءات التكوينية الفعلية دون أن يصرح أصحابها بأي نصريح يؤكد أو يشير ولو من جانب المنهج التكويني، ومن ذلك قراءة الناقد عبد المحسن طه بدر الذي نسوق قراءته على سبيل المقارنة بيننا وبين القراءة السابقة.

يؤمن الناقد أحمد الحسن طه بدر 'إيماناً قوياً بتحديد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية الأديب لحياة وبين الأدبي الذي يبدعه'.⁽²⁾ ومن هذا المنطلق فإن الناقد كان وفيما في قراءته لتصوره المتشعبي ولخطته الروائية التي منقادها بعد حين. وإلى ما تنصير فيها عن قراءته لرواية (خان الخليلي).⁽³⁾

ينطلق النافذ في قراءته للرؤية الواقعية للعالم لتجيب محفوظاً في رواية (خان الخليلي)، من فكرة أن الباني أو الرؤية ليصل إلى الكشف عن مظهرات هذه الرؤية أو تلك في الأداة أو الشكل التعبيري لمحتواها. وقد حاول عبد المحسن في قراءته هذه أن يجدد الصلة بصورة دقيقة بين رؤية نجيب محفوظ في الرواية والإسنان وبين أثره الأدبي (خان الخليلي) ⁽⁴⁾، دون أن يعتمد على المنظومة المفاهيمية المنهجية 'قولدمان' التي الخطوات الإجرائية التي تبناها النافذ عبد المحسن لتجديد نصوصه المنهجية الذي أعلن عنه في بيانته 'كما أومانا منذ حين'.

جون مال، ديام بولور، ولماز شوبان. مقالات عبد الباقية - ترو، إبراهيم خليل: 46

عبد المحسن طه بدوي، الريّة والأمان، نجيب محفوظ، ٢٠٠٤

٣٠٠-٢٦٩ من: راجع الفصل الأول من الباب الرابع، من.

م: ٥

انطلق عبد المحسن طه بدر⁽¹⁾ من تصور يعد منطقياً يتمثل في كون البنية العميقة الدالة هي التي تتوسم البنية السطحية أو الشكل التعبيري للعمل الإبداعي بوصفه الثمرة التي تجسد الرؤية. ابتدأ الناقد في فرائده لرواية (خان الخليلي) بعزل عناصر البنية العميقة الدالة للرواية، قبل أن يذهب في الكشف عن مظهراتها الفنية والجمالية. فالصورة التي تعكسها الرواية تتمثل في تحديد القيم والرؤية التي تهيمن على عالم الشعب الكادح فضلاً عن الشريحة البرجوازية التي احتلت باطن (خان الخليلي)⁽²⁾. إنها رؤية ذات بعد اجتماعي تاريخي لأنها تتصل بعالم الكادحين من أبناء الشعب⁽³⁾.

كشفت الحلقة الإجرائية لعبد المحسن طه بدر⁽⁴⁾ عن العناصر المشكلة للبنية العميقة الدالة في رواية (خان الخليلي)، إنها بنية تختزل فيما مطلقاً تمثلها فئات شعبية تسكن أحياء شعبية تحتفظ بنفس الصفات التي كان يتصف بها أجدادهم من قرون طويلة⁽⁵⁾. إنها فئة سلبية قانعة واخسنة وراعية بالقدر، فقد صاغ المعلم نونو... أن الدنيا لا تستحق أن يحمل الإنسان لها هما أو يشغل باله لها⁽⁶⁾.

ومن العناصر التي حددها الناقد البنية العميقة الدالة الأم والتي تشكل المكون الباني للرواية الواقعية لتجيب محفوظ في روايته (خان الخليلي)، أن أبناء الكادحين لا يشكلون مظهرًا من مظاهر (الواقع) لهذه الطبقة، إنما يمثل من التصالح مع الواقع. وهذا سرقف سلمي لأنه لا يعبر عن إرادة التغيير الواقعية. وفي مظاهر استكان هذه الطبقة الاجتماعية ((اللجوء إلى غيوبة الحشيش مرقاً، والجنس مرة أخرى...)) وأغلب عمومهم وأهمها من هذين المصدرين⁽⁷⁾.

يشكل رفض نجيب محفوظ للطبقة الأرستقراطية عنصراً هاماً لرؤيته ومكوناً أساسياً من مكوناته الأساسية. فرفضه للأرستقراطية يعني رفضه لمظاهر الاستغلال والقهر. أما الطبقة الكادحة فيدر أن الكادح متعاطف معها، لأنها ترفض ما يرفضه من حضارة مادية. ومن هذا الباب جاءت رؤية الكاتب تعبيراً عن طموحات هذه الفئة الاجتماعية.

وتفسير هذه الرؤية أشار الناقد إلى شخصية (أحمد عاكف) بوصفها شخصية تختزل ((العناصر المرفوضة والمقبولة في رؤية نجيب محفوظ فهو وإن كان طموحاً بدرجة قاسية ومبالغاً فيها إلا أن طموحاً ليس طموحاً مادياً حيوانياً⁽⁸⁾)). ((أما أخوه رشدي فهو يمثل نموذجاً للإنسان المرفوض في روايته

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأدب: نجيب محفوظ، 269

(2) م. ص: 269

(3) م. ص: 269

(4) م. ص: 270

(5) م. ص: 270

(6) م. ص: 272

المؤلف⁽¹⁾، وعلى العموم يمكن تلخيص رؤية نجيب محفوظ ((في رفضه الواضح للمادة والفلسفة المادية والطبيعة العصر الحديث المادية أيضا))⁽²⁾، وهي رؤية كما ما وصفها عبد المحسن طه بدر شاملة للمجتمع، و((هو في هذه الرؤية يفرض الثبات وعدم التغير على الطبقة الأرستقراطية وعلى الطبقة الكادحة، ويحتفظ بالحركة للطبقة البرجوازية وحدها، وهي تتحرك دائما في طريق مسدود ينتهي إلى الكارثة))⁽³⁾.

إن مسؤولية رؤية نجيب محفوظ مكنته من أن يغطي الواقع الاجتماعي الشامل بكل طبقاته، فقد لم البشر إلى ثاني، فهناك فئة هي شر خالص، وهي الفئة التي سيطرت عليها الأهواء والغرائز المادية الحيوانية⁽⁴⁾، أما الثانية فهي الضابطة للشهوات الحيوانية المادية وأصبحت مستعدة للتضحية. وهناك فريق ثالث ((يقع في المنزلة بين المنزلتين، يخلطون عملا صالحا وآخر سيئا... وهؤلاء خليط من الشر والخير))⁽⁵⁾.

إن نجيب محفوظ كما ذهب الناقد، لا يكتب عن البرجوازية كما زعم، إنما يكتب عن الطبقات الثلاث، فهو يثبت الطبقيتين الأرستقراطية والكادحة، ويقصر الحركة على البرجوازية الصغيرة، إذا كانت مقارنة عبد المحسن طه بدر تنهض على أساس عزل الرؤية أو المكون الباني للرواية والتي مكنت الناقد من أن يضع يده على جذور رؤية نجيب محفوظ الاجتماعية والواقعية التي تصور عنصرين أساسيين هما أزمة القتل، والحرب والموت⁽⁶⁾. فكيف تظهرت هذه الرؤية على مستوى الأداة والمتشكلة في التشكيل النفسي وأدوات التعبير التي حملت رؤية الكاتب للعالم؟

للكشف عن مظهرات الرؤية وقف الناقد عند العناصر الأساسية والثابتة في العمل الروائي، حيث استلها بالمكان بوصفه عنصرا رئيسا في الرواية، إذ يكشف عن الصفات الدلالية المشيرة إلى الوضع الاجتماعي والمهني والطبقي والإنساني للشخصية الروائية ولحيطتها العام⁽⁷⁾. ومن هنا أضحت للرؤية والمكان دلالة جدلية. فلا يستقيم الحديث عن الرؤية دون الحديث عن المكان ((فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان ولملكه من هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه))⁽⁸⁾.

عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 273

م: من: 273

م: من: 273

م: من: 273

م: من: 274

وليف رضا صيداوي، نظرة الرواية إلى الحرب اللبنانية، 1975-1995: 171

بحراوي حسين، بنية الشكل الروائي: 101

عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 101

ومن هذا انطلق رأى عبد المحسن طه بدر أن المكان ليس مجرد ديكور جيء به في الرواية لإضفاء دور تزييني، بل إنه يحمل دلالات ويؤكد على وظائف. فـ ((المكان في رواية خان الخليلي لم يعد عنصراً مطلقاً ولا حداثياً، ولكنه أصبح عنصراً فاعلاً وموظفاً إلى حد كبير))⁽¹⁾. فالفرق بين حين (السكان) و(خان الخليلي) ليس فارقاً بين مكانيين أو فضائيين، إنما بين نظامين من القيم والسلوك، وعلى هذا الأساس أضحت المكان رؤية للعالم، يجسد نظرة الكاتب إلى واقعه، بل ((نظرة البشر إلى طبيعة الفعل الإنساني ومصدره وحركه وجدواه))⁽²⁾.

وإذا نظر (بضم النون وكسر الظاء) إلى المكان على أنه فاعل، فإن عنصر (الزمان) وصفه الباحث في هذه الرواية بأنه عنصر ثابت لسبب بسيط كون حي خان الخليلي ظل محافظاً على صفاته وصورة من المصور الوسطى⁽³⁾ إن ثبوت الزمان في رواية خان الخليلي يتماثل مع ثبوت الطبقة الأرستقراطية والطبقة الكادحة فالأولى ثابتة على وضعها لأنها ترفض أن تغير من ممارساتها وسلوكاتها القائمة على الاستغلال كما أن الطبقة الكادحة ثابتة لأنها تتصالح مع الواقع الاجتماعي ولا تريد أن تساهم في تغييره. لهذا تعدت الأحداث في رواية خان الخليلي في شكل تقارير تحكي الفعل في سبغة (كان)، ولهذا يفتني الفعل في الرواية⁽⁴⁾. ويركز الكاتب على وصف رتابة الحركة في الرواية.

قارب الناقد عنصر الشخصيات في (خان الخليلي) بوصفه عنصراً مركزياً في الرواية تتجلى فيه رؤية المؤلف للعالم. وقد لاحظ عبد المحسن طه بدر أن نجيب محفوظ تعامل مع شخصيات روايته على ثلاث مستويات وهي:

- الشخصيات التي تمثل حي خان الخليلي

- شخصيات أسرة أحمد عاكف

- شخصية أحمد عاكف نفسه الذي ركز عليه باعتباره همزة وصل بين حكايات الرواية الثلاثة⁽⁵⁾

بالنسبة لشخصيات المستوى الأول فإن أقل ما يقال عنها إنها شخصيات مسطحة ثابتة، غير متطورة، ولا غرو في ذلك مادام الحي نفسه عنصراً ثابتاً من قديم الزمان، وما دامت الشخصية نمطية فإن فعلها مكرر للصفة الثابتة، رغم ما تمنع به من حرية في الرواية، حيث جعلها الكاتب تكشف عن نفسها

(1) عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ: 274

(2) م. س: 375

(3) م. س: 275

(4) م. س: 278

(5) م. س: 282

ومن طبيعتها. وساقى الناقد مثالا على هذا النمط من الشخصيات شخصية [المعلم نونو] التي تلخص صفات جنس الرجل في حي (خان الخليلي)، رجل متين البنيان، مكتمل الرجولة⁽¹⁾.

شخصية [معلم نونو] متراكمة على الله مسلمة نفسها للقدور، تمتع بثقافة دينية شعبية، موضوعه للتفصل هو الجنس، متزوج من أربع نساء يعيشن في شقة واحدة، وأن فحولته الجنسية تفيض على عشيقاته أيضا⁽²⁾، ويعد المثل الأعلى لرجال (خان الخليلي)، وبقيّة رجال الحي تقاس أصالتها حسب قربها وبعدها عنه⁽³⁾.

وأما الشخصيات النسائية فهن ربات بيوت، اهتمامهن حول موضوع علاقة الرجل بالمرأة. وتظهر شخصية [عليات الفائزة] معاملة لشخصية [المعلم نونو]، وهي مثال للجمال القديم⁽⁴⁾ وتظهر شخصية [أحمد عاكف] بوصفها شخصية مثل حلقة وصل بين حكايات الرواية الثلاث، ولأحظ الناقد أن لجيب عنوط كان حريصا على تقديم تاريخ الشخصية في شكل تقارير⁽⁵⁾، مما دفع به إلى إغفاء على شخصياته صفات لا تؤيدها أفعاله⁽⁶⁾ وقد صور الكاتب شخصية [أحمد عاكف] متضخمة مريضة تعتقد على أنها ففيرة مضطهدة، فشلت في الدراسة (القانون) (الكيمياء) (الأدب)، وكل مرة يبرر [أحمد عاكف] فشله بأنه فحبة مؤامرة. ويرى الناقد أن شخصية [أحمد عاكف] رغم ظهورها كشخصية مريضة، إلا أنها تظهر كشخصية سوية، فأفعالها تؤكد التزامها وانضباطها ((لمجده (أحمد عاكف) مضحيا على طول تاريخه لأسرته، رقيقا مع الآخرين إلى أبعد حد))⁽⁷⁾.

ومن تظاهرات الرؤية الواقعية التي كشف عنها عبد المحسن طه بدر في مقارنته لرواية (خان الخليلي) الأسلوب الذي وظفه الكاتب الذي يثبت موقف الطبقة الكادحة ويمزجها عن غيرها من الطبقات: بحيث تصبح العلاقة بين الطبقات علاقة توازن وتماس لا علاقة تفاعل⁽⁸⁾ وعلى صعيد بناء العمل الروائي لا يكشف عبد المحسن طه بدر أن تفكك البناء الروائي مرده إلى انعدام انصهار الحكايات الثلاث التي تشكل بناء الرواية (خان الخليلي). وبذلك يربط الناقد هذا التفكك بانعدام التفاعل الطبقي الذي أرمنا إليه منذ حين.

جد المحسن طه بدر، الرؤية والأداة، لجيب عنوط: 283

م. ص: 285

م. ص: 285

م. ص: 286

م. ص: 289

م. ص: 289

م. ص: 290

م. ص: 291

كما قامت اللغة التقريرية التي هيمنت على أسلوب الرواية على وصف الفعل بدلا من تصويره
لذا لم تخرج الرواية عن الأساليب التقليدية. استخدم الروائي المونولوج الداخلي استخداما غير مألوف
وتعامل مع لغة الحلم ومع بعض التفاصيل الصغيرة التي تحمل دلالات ثبوتية، غير أنها كما وصفها الناقد
كانت من الوضوح والباشرة لدرجة أنها تكاد تفقد دلالتها الإيحائية والرمزية⁽¹¹⁾.

ودغم وضوح الأسلوب إلا لغة الكاتب غير دقيقة كما يصفها الناقد، مما يدفع القارئ إلى الحيرة
في فهم المؤلف. ومن الملاحظات التي يفف عندها الناقد وصف جمال نوال (بمیزتين هما السذاجة والخلل
وإذا وصف الجمال بالسذاجة تجاوزا. فمن الصعب علينا تحمل وصف الجمال بالخلل)⁽¹²⁾.

ما يمكن أن نشبه هو تطبيق الباحث المنهج الذي يربط الظاهرة الفنية بمناخها الفاعلة، إذ فخر الناقد
عبد المحسن طه بدر الأعمال الروائية لتجيب عن طوط قراءة من خلال ربط رؤية الروائي بالآثار الإبداعية التي
أبدعها، دون أن يعتمد على منهج كوسيان غولدسمان. تبقى القراءة التي أجزمها عبد المحسن طه بدر أقرب
القراءات وأوضحها إلى المنهج البنيوي التكويني. فقد نظر الناقد في البنية العميقة أو الذهنية قبل أن ينظر في
الآثار نفسها، فانطلق من المجهول، أي من المكون الباطني، إلى المعلوم، أي إلى البنية السطحية.

إن الرؤية السوسولوجية للواقع العربي في ضوء البنية التكوينية، كانت حاضرة في الإبداع
العربي الحديث في مختلف أجناسه الأدبية، من شعر وقصة قصيرة ورواية. وقد اختلفت أنماط الرؤى
باختلاف رؤية المبدعين إلى الواقع الموضوعي. فالنمط الأول يؤكد على عدم تطابق الرؤية الاجتماعية مع
الواقع الاجتماعي نفسه وقد تجدد ذلك في بنية الفن الشعري المعاصر في المغرب التي لم تتعامل مع الواقع،
الموضوعي، فهي بنية تصور المبدعون في الأذهان، لكن الواقع غير ذلك، فهو متغير ومتشعب
ومن هنا لم يتحقق التماثل بين البنية السطحية والبنية العميقة الدالة، نتيجة المفارقة بين الحديث عن الواقع
والواقع نفسه. أما النمط الثاني من الرؤية الاجتماعية وهي الرؤية التي تصالحت مع الواقع الاجتماعي، مما
يؤكد على الانهزام والسلبية. فنوقف المصالحة مع الواقع بتقبل الواقع كما هو دون أن يحاول إصلاحه، لم
رفضه، للرؤية في هذه الحالة تبقى مرتبطة بالوحي القائم، فلا حضور للوحي الممكن ما دام الإنسان رافض
برأيه وقدره. والنمط الثالث من الرؤية السوسولوجية للحرب، رؤية تنطلق من التأريخ لتفسير الواقع
الاجتماعي المزلزل، واقع العصبيات والتمردات الطائفية التي كانت وراء الحرب الأهلية ذات الأهداف
والمصالح الشخصية، لكنها رؤية متفائلة لأنها مانتت ترى الدور الفاعل للمتخلف على الساحة الفكرية
والاجتماعية، رؤية المثقف الذي لم يمت الرافض لموت التاريخ والإنسان. وأما النمط الرابع من الرؤية التي

⁽¹¹⁾ عبد المحسن طه بدر، الرؤية والأدب، نجيب محفوظ 295

⁽¹²⁾ م. م. 298

يخرج ضمن الرؤية الاجتماعية العامة للواقع، في رؤية التماسك الاجتماعي، التي بقيت على مستوى
الافتراض والتخيل، إذ أن التماسك على مستوى البنية يماثل تماسك على مستوى الواقع.
على الرغم من تعدد النماط الرؤى الاجتماعية وتنوعها، إلا إنها تشكل رؤية اجتماعية للواقع
العمري، إبان فترات مختلفة، لكنها رؤية امتوجعت ما كان يجري حولها من أحداث وفكر وتاريخ وفيم
ومفاهيم. النخ، وتجاوزت الوعي القائم، باستحضار الوعي الممكن، الذي عبر عن طموحات وآمال
الجماعات.

الفصل الثالث

البنائية التكوينية والرؤيا الصوفية

أولاً: نحو قراءة موضوعية للمنهج

ثانياً: البنية المعمارية للقصيدة الصوفية

ثالثاً: البنى الموضوعاتية وتناظرها مع الرؤيا الصوفية

رابعاً: تمظهر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية لأسلوبية

الفصل الثالث

البنائية التكوينية والرؤيا الصوفية

أولاً: نحو قراءة موضوعية للملح

نقارب في هذا الفصل الرؤية الصوفية للعالم من خلال القراءة التي أنجزها الباحث مختار حباري والتي اتخذت من التجربة الشعرية الصوفية موضوعاً لدراستها. وستنهض مقاربتنا على مثل شكل التجربة الشعرية الصوفية بوصفها شكلاً تعبيرياً في علاقته التفاعلية بمكونه البائي أو مرجعيتها. ولتقوم هذه القراءة نحاولت الوقوف عند العناصر التالية وهي العناصر التي استوحيتها من الدراسة نفسها، فكان وقوفي أولاً على المنهج الذي اعتمدته الباحث بوصفه الآلية المركزية التي مكنته من أن يضع يده على العلاقة التفاعلية بين البنية العميقة الدالة وبين البنية اللسانية السطحية. أما العنصر الثاني فقد عزلت فيه البنية الذهنية للرؤيا كشكل التجربة الشعرية الصوفية، وهي بنية ثابتة وموحدة بين جميع الصوفيين، ثم حاولت الكشف عن التظاهرات الجزئية للبنية الذهنية الصوفية 'الرؤيا' من خلال عرض البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية للعالم، ومكونات البنية الأسلوبية للقصيدة الصوفية، ثم تقيم هذه القراءة.

أكدت القراءات التقليدية التي كانت موضوع متابعة وتحليل في هذا البحث على أن تعدد وتنوع تشكيلات الأسلوبية للتجارب الإبداعية مرتبط بروى المبدعين للعالم. فالرؤية للعالم بوصفها تعبيراً عن وجهة نظر مجموعة اجتماعية لم تتخذ نمطاً واحداً، فكانت الرؤية المأساوية والرؤية الاجتماعية والرؤية التاريخية... وهي الرؤى التي ألغيناها تهيم على القراءات النقدية العربية دون أن تحصر جميعها، فهناك رؤى مثلاً مضمرة في الآثار الأدبية والنقدية والفكرية وفي الكتابات السياسية والاجتماعية وغيرها، ومن هذه الرؤى الرؤيا الصوفية، وهي الرؤيا التي اهتدى إلى إليها مختار حباري في الدراسة التي خصصها لـ 'شعر أبي بلين التلمساني، الصوفي' (1).

ولا غرو إن خصصنا فصلاً كاملاً لهذه الدراسة لسبب بسيط وهو أننا لم نجد دراسة عربية مماثلة اعتنت بتناول الرؤيا الصوفية للعالم وفق هذا المنظور. إن تميز الرؤية الصوفية للعالم نابع من الرؤية نفسها المتميزة بالثبات من جهة، ولكونها تعبر عن مجموع الشعراء الصوفيين للعالم من جهة ثانية، تبرز في السلوك (الممارسة العملية وفي الإنتاج الإبداعي والتفري، وإن جاءت رؤية فردية، ((إنما هي نسيج مركب من مجموع الرؤى السابقة، وكما مثلها ووعاها (أي فرد)) (2).

راجع، مختار حباري، شعر أبي بلين التلمساني، الرؤيا والتشكيل

عند كامل الخطيب، تكوين الرؤية العربية، اللغة ورؤية العالم: 38

إن تميز الرؤيا الصوفية للعالم عن مستويات الرؤى الأخرى للعالم نابع من أن تفسير الرؤيا الصوفية للعالم لا ينجح - منهجيا - إلى البحث عنها خارج البنية النصية، كما رأينا في المقاربات النقدية لهذه المذاهب فلم يكن بوسع نقولدمان - مثلا - تحديد الرؤية المتساوية للعالم للزمره الجانسية من خلال مسرح راسين وأفكار إسكالك، لو لم يلجأ إلى الأساس الاجتماعي والفكري للجانسية، ففيه وجد الباحث تفسيراً لمأساة الزمرة⁽²¹⁾.

وإذا كان النقاد يتفقون على أن تصور الأدب أو المفكر للرؤية لا يتحقق بمفرده إلا عند العبور الفذ. فالرؤية من طبيعتها وهي جماعي يعبر فيها المبدع عن طموحات الزمرة التي ينتمي إليها، فإن الرؤيا الصوفية للعالم جمعت بين الطابع الفردي والطابع الجماعي، لأن التعبير عما يقوله الفرد يتماهى مع ما تقوله الجماعة، وهذا هو التحديد التوجيه لمفهوم الرؤيا الصوفية كما حدده الباحث. فهي ((البنية العميقة للذهنية أو المرجعية التي تصور رؤيا الصوفية للعالم، وهي الرؤيا التي ألفناها ثابتة وموحدة بين جماعة المتصوفة عموما، حصرتها في دائرة صوفية كبرى تلخص تصورهم الكلي للوجود، ودائرة صغرى متولدة عنها ترسم السلوك العملي للمريد وتتحكم في تشكيل نصيدة التجربة الصوفية العملية تشكيلا محددا⁽²²⁾)).

ومن هنا كانت المنهجية التي تبناها الباحث مختار حبار - والتي اصطلح عليها بمصطلح 'خريطة' - تنسجم في أهدافها وتوجهاتها مع الخطاب الشعري الصوفي الذي يمسد رؤية الفرد ورؤية الجماعة. وتؤكد وفاء الشاعر الصوفي لرويته من وفاء التشكيل وتماهى الذي صاغه صباغة تعكس رؤيته للعالم، والتي هي خلاصة التجربة الصوفية والسلوك العملي للصوفية التي يختزلها المثلث الدلالي الصوفي (خلق - حل - خلق).

إن رؤيا الصوفي للعالم ليست مجرد موقف فكري، وإنما هي سلوك عملي عند جميع المتصوفة الوادع كانوا أو زمرة، وليست ضربا من التخيل أو البناء الفكري، إنما هي رؤيا ذات وظيفة اجتماعية، وهذا يؤكد الباحث في قوله التالي: ((إن المتصوف - ... - لا يد له من أن يسمى هو أولا إلى تغير ما بنفسه من خطوط عن طريق المقامات المرسومة في سلم الترقى نحو الحق، حتى يتم له القيام بالحق، ثم يعود إلى الخلق، المجتمع ليقوم فيه مغيرا الكائن إلى الممكن بالحق للحق⁽²³⁾)).

فللرؤيا الصوفية للعالم هذه الوظيفة الاجتماعية، لأن غاية الصوفي من القيام بهذه التجربة من تغير العالم عن طريق السلطة الروحية التي يمارسها في المجتمع الذي ينتمي إليه. وعلى العموم فإن الرؤيا

(21) Voir, L. Goldmann, Le Dieu caché; deuxième partie, (le fondement social et intellectuel)

(22) مختار حبار، شعر أبي مدين النلساني، الرؤيا والتشكيل: 24

(23) م. ص: 23

المروية للعالم هي من نمط الرؤى التجريدية، ((لأنها لا تنقيد بالزمان والمكان، ولا تتعامل مع البومي والزائل، ومن هنا تتميز هذه الرؤية عند ظهورها أو تجليها الأدبي مجردة مطلقة))⁽¹⁾.

تقتضي الخطوة المنهجية التي رسمناها لهذا البحث أن نقف بادية ذي بدء عند المنهج الذي تبناه الباحث لمقاربة الرؤيا الصوفية للعالم في شعر أبي مدين التلمساني، وهي الخطوة التي نريد دراستها وتقومها لنتم نتائجها المثبتة أساسا في الرؤيا الصوفية لشعر أبي مدين، خصوصا، والشعر الصوفي عموما، ولسير الخطوة المنهجية التي اعتمدها الباحث. وأبنا من المفيد مساهمة المنهج الذي تبناه مختار جبار لتفسير الرؤية المستهدفة.

كشف الباحث في مدخل الدراسة عن القراءات النقدية النظرية والتطبيقية التي اعتمد عليها لصياغة منهجه الذي مكنته، فيما بعد، من مقاربة شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والشكل) واتضح من البيان المنهجي الذي قدمه في كتابه، أنه لم يحدد بصفة مباشرة المطلقات المنهجية النظرية المتعلقة بالمنهج البيري التكويني، وكذا الآليات والأدوات الإجرائية، والتي من المفترض أن تعينه على قراءة شعر أبي مدين التلمساني، واكتفى بالقول إن قراءته ((للقصيدة الصوفية عموما وشعر أبي مدين الصوفي خصوصا... تفيد من مناهج الدراسات التطبيقية، كما تفيد من روح منهج البنية التكوينية للفروسي كرميان غولدمان والذي يرى: أن ما من عمل أدبي إلا ويضمّن رؤية للعالم تنظمه في جك أجزائه))⁽²⁾.

نتبين مما سبق أن الباحث لم يلزم نفسه بالتطبيق الحرفي لمنهج غولدمان - كما بينا اسمه ومبادئه في مدخل هذه الدراسة - لبس بسيط يرجع للتجربة الشعرية الصوفية المتميزة التي تقتضي نوعا من المرونة (الليونة في التعامل مع المنهج البنيوي التكويني). ومن هنا نتمثل قوله السابق (كما تفيد من روح منهج البنية التكوينية) الذي يسترحى منه هذه المرونة التي أومانا إليها، أي أن الباحث طوع المنهج الغولدماني بما يفيده ويساعده على تحليل الرؤيا الصوفية للعالم.

ويبدو أن الباحث قد وعى مسألة التركيز والاستفادة من المنهج التكويني بما يخدم خصوصية التجربة الشعرية الصوفية التي هي محل دراسة وتحريب. ويستدل من سياق القراءة أن الباحث استعان بالدراسات التطبيقية لتحليل التجربة الشعرية الصوفية وتحديد رؤياها (سواء ببعض القراءات والأعمال النقدية التي قاربت أعمالا إبداعية مقارنة استكشافية، والتي حاولت ربط بنية ونظمها بالأعمال بأصولها ولوائحها، وبذلك يتحقق التماثل بين البنية الدالة للرؤية والأداة. و((ربما كان من الأجدى لنا وللقراري أن ننصرف هنا مباشرة إلى تحديد مفهوم الرؤيا والشكل - تحديدا نقديا مجردا، بقدر ما ننصرف إلى تحديد ذلك لتحليلها عمليا، وذلك بالإشارة المختزلة إلى بعض الأعمال النقدية التي انشغل أصحابها بقراءة بعض الأعمال

(1) محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، اللغة وروية العالم، 40

(2) مختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والشكل: 18

قراءة استكشافية، تحاول أن تربط النص الأدبي بوصفه قابلاً أو تشكيباً، وبين دلالاته العميقة أو نواتج رؤيته برؤيتها فاعلاً أو قاتلاً حقيقياً⁽¹⁾.

إن استفادة الباحث من الممارسات النقدية وتجنب الخوض في المسائل النظرية أمر اقتضته التجربة الشعرية الصوفية نفسها، وليس من باب التقصير، وإنما من باب الحرص على أن يكون تفسير التشكيل تفسيراً صحيحاً، وحصة التفسير تكمن في اكتشاف المنابع. ((لأن التفسير الصحيح أو قريب من الصحة، لأي شكل من الأشكال التعبيرية لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية))⁽²⁾.

وراضح مما سبق أن الباحث م. حبار قد أفاد من الدراسات التطبيقية التي حايت المنهج البنيوي التكويني. ولعل الإفادة المباشرة من الممارسات النقدية جنبات الباحث السقوط في الفجوات المنهجية للنسب التشكوبية في المقاربات النقدية، ومكته من الاستفادة الحية من الانجازات النقدية ومن النتائج التي توصل إليها الباحثون والنقاد الذي غاصوا في هذه التجربة النقدية، والتي تتفاوت من باحث لآخر، وقد أشار م. حبار إلى الدراسات التطبيقية التي امتعان بها. ومن بينها الدراسة التطبيقية التي اعجزها الطاهر ليب على الشعراء العذريين، والتي أشرنا إليها في مدخل الدراسة⁽³⁾. وهي الدراسة التي حاول فيها الباحث الطاهر ليب ربط الظاهرة العذرية بأصوغها، حيث ارتكز منهجه ((إلى مبدأ جد بسيط، هو أنه لا ينبغي مساواة الشاعر بل مساواة شعره. ومن ثم فإن موضوعه هو التحليل الخائض للأثر، أي الإبانة عن شبكة من الدلالات الباطنية التي ينبغي الانتهاء إليها دون قصر النص))⁽⁴⁾. ومن هذا الباب يمكن أن نقول إن م. حبار وفق في رسم تصور شغلته المنهجية التي تارب بها التجربة الشعرية الصوفية، من خلال الممارسات النقدية التي كانت قريبة من موضوعه.

وفي هذا السياق أشار الباحث إلى المصادر والمراجع القديمة والحديثة، التي حاولت ربط الظواهر الأدبية بمنابعها بشيء من التفاوت. ومن هذه كتاب الشعر والشعراء لأبن قتيبة الذي اقتبس منه نصاً هاماً اعتبره محاولة صحيحة ((إلى منهج يحاول أن يربط ظواهر الأشياء بمنابعها ودوافعها الفاعلة))⁽⁵⁾. ولأن أبن قتيبة لم يهتد إلى تحديد المنبع الثقافي والأبديولوجي لبنية القصيدة الطللية. فتحدد المنبع. هو بمثابة تحديد الحقل على حد مفهوم بيير بورديو، الذي يساعد على إعطاء تفسير للظاهرة الأدبية.

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرواية والتشكيل: 15

(2) راجع، مدخل الدراسة: 15

(3) راجع، مدخل الدراسة: 15

(4) الطاهر ليب، موسيولوجيا القول العربي (الشعر العذري نموذجاً)، 6

(5) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرواية والتشكيل): 16

والشاهد - هنا - أن الباحث اعتدى إلى الكشف عن وجود منهج يحاول أن يربط الظاهرة الأدبية بمتابعتها الفاعلة في التراث العربي القديم. وبين الباحث، أيضاً، إفادته من الدراسات المعاصرة التي عملت على فهم البنية السطحية قبل أن تنغمس في البنية العميقة أو النوايا، ومن أهم ما قرأ كتاب "الشعر الجاهلي لإبراهيم عبد الرحمن محمد" الذي تناول فيه مسألة ربط القصيدة الجاهلية بأصولها، ((وهي قراءة حاولت أن تجد علاقة بين بنية القصيدة الجاهلية في أجزائها ورموزها وحضارة العرب القديمة بما فيها من معتقدات دينية وثنية وتوحيدية وميثولوجية، بوصفها متابع وأصولاً طبيعية نشأت فيها تلك البنية وتشكلت وفقها))⁽¹⁾.

يتخلص منهج إبراهيم عبد الرحمن محمد، كما يت في شتام مقدمته وهو ((المزاوجة بين التحليل الفني والتفسير الموضوعي، لمخرضا على إعادة فراءته (الشعر الجاهلي) وإعادة رصد رموزه التي تختفي وراء صوره وأساليه وموسيقاه))⁽²⁾. والملاحظ أن الباحث إبراهيم ع. الرحمن لم يطلق على منهجه مصطلحا دقيقا أو نسبة محددة لمكتنا من أن نحدد تصوره للمنهج الذي تبناه، إلى أننا يمكن أن نؤكد على حرصه الشديد على ربط الظاهرة الفنية بمكوناتها الباني، ومتابعتها الفاعلة. وفي هذا السياق أشار إبراهيم عبد الرحمن إلى أن وظيفة النقد لا تخرج عن أمرين: ((الأول تفسير الأعمال الأدبية، والكشف عن معانيها الكامنة وراء رموزها، والثاني تقويم الأعمال وإصدار الأحكام الفنية عليها))⁽³⁾.

وراضح أن منهج إبراهيم عبد الرحمن الذي أفاد منه مختار حبار منهج نراه يقوم على أساس تفاعل الرؤية بالتشكيل، فالعملية النقدية بالنسبة لإبراهيم عبد الرحمن تنهض على أساس الكشف عن البنية العميقة الدالة التي تخنن وراء الشكل والرموز، ومنها يقوم الشكل باعتبارها بنية سطحية سامتها البنية السابقة عليها. وبناء على ذلك في قامت الدراسة على جزئين متقابلتين، ففي الأولى: درس موضوعات أساسية تتصل بثقافة العصر الجاهلي وظواهره الحضارية، وديانة الجاهليين ورواية الشعر مينا كيف انتهت هذه الظواهر الموزعة في القدم إلى ثقافة الجاهليين. وفي القسم المقابل تناول البناء الفني للشعر الجاهلي في فوه المعطيات الحضارية والميثولوجية.

من الدراسات الأساسية التي شكلت القاعدة المنهجية التي ارتكز عليها الباحث لقراءة شعر أبي نلين من حيث الرؤيا والتشكيل، والتي تتماثل مع دراسة إبراهيم عبد الرحمن محمد من حيث المنهج دراسة للديمير بروب التي خصها للحكاية الروسية (مورفولوجية الحكايات الخرافية الروسية). فما هي الجوانب المنهجية التي أفادها الباحث من هذه الدراسة، التي ساعدته على مقارنة التجربة الشعرية الصوفية عموما، وشعر أبي نلين التلمساني خصوصا؟

(1) مختار حبار، شعر أبي نلين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، 17

(2) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي فضاهما الفنية والموضوعية: رجع للمقدمة: حـ

(3) ص 3

إن الإجابة عن هذا السؤال تبدو صعبة. لكون الباحث لم يشر بدقة إلى الجوانب التي أنادى بها واكتفى بعرض منهج بروب الذي طبقه على الحكايات الخرافية ((وهو الاهتمام إلى الوصف الدقيق للحكاية الخرافية، وإحصاء وظائفها التركيبية))⁽¹⁾. وأكد مختار حبار على منهج بروب ولو أنه انصرف على فهم البنية السطحية أو الشكلية للحكاية الخرافية، إلا أنه كان عاندا العزم على استكمالهما بما يساعد على تفسير البنية العميقة ونعني بها الرؤية. وهذا جانب لم يتجزه بروب كما أشار إلى ذلك الباحث في قول ((على الرغم من أن القصد كان معقودا على استكشاف المنابع والأصول الأولى التي انتظمت بموجبها الحكاية الخرافية هذا الانتظام الموحد))⁽²⁾.

لقد صاغ مختار حبار منهج قرائنه لشعر أبي مدين التلمساني على مبدأ منهجي متوازن وهو أن تفسير ((أي شكل من الأشكال التعبيرية لا يستقيم إلا باكتشاف المنابع التي صدرت عنها تلك الأشكال التعبيرية))⁽³⁾. وأن الصياغة المقترحة قامت على أساس استعمار الممارسات النقدية التي تقاربت في نفس التوجه الذي أرمنا إليه في هذه الجزئية. ويبدو لنا أن الاستفادة من المقاربات النقدية ومن الدراسات التطبيقية التي ذكرها الباحث، هي أفضل من العودة إلى المسائل النظرية - على الرغم من أهميتها - التي لا تفيد مشروع الباحث بطريقة مباشرة، وبناء على ما تقدم فإن استعمار الممارسات هو ذاتة تجنب للفرق والمفوات المنهجية التي وقع فيها الباحثون.

وضمن هذا السياق أشار الباحث في المدخل المنهجي إلى مصطلح يعد أساس الدراسة، ومع مفهوم الرؤية بوصفه أحد المصطلحات المركزية في المنهج الذي تبناه الباحث، والآلية الإجرائية للنفس فالمفهوم الذي أسماه الباحث للمصطلح لا يتعد كثيرا عن المفهوم الذي أعطاه غولدمان للمصطلح نفسه الرؤية وهذا ما يوضحه الباحث في القول التالي: ((لأن مفهوم الرؤية التي نريد ليست فردية بقدر ما هي جماعية، وليست مفهومات المنطوقات المباشرة أو الإصطلاحية بقدر ما هي المرجعية الدلالية العميقة التي تمثل منبع عمل الجماعة ومشرهم الأيديولوجي))⁽⁴⁾.

إن مفهوم الرؤية كما حدده لمختار حبار هو وديف للمرجعية الدلالية العميقة، في تاصيل العمل الإبداعي الذي هو جماعي بالطبع يعبر عن موقفهم الأيديولوجي، ومن هذا المفهوم لكرؤيا يبرز موقف الباحث الذي لا نعتبره متعارضا مع رأي غولدمان بل يكمله. ومن هذا الباب فالرؤية التي يقصدها الباحث مختار حبار هي منبع الدلالة الجماعية، وعلى سبيل المثال فإن تفسير الشعر الجاهلي ليس مرتبطا بما تتجسد

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، 18.

(2) م. ص: 18.

(3) م. ص: 15.

(4) م. ص: 18-19.

المقاربة الوصفية للشعر، إنما بالبحث عنها (أي الرؤية) في المعتقدات وفي منابع الحضارة العربية. ومن هذا المنظور يصبح البحث عن الرؤية تفسيراً للعمل الإبداعي، وبهذا يكون الباحث قد خالف الرأي القائل إن (الرؤية العالم... تتجلى من حيث هي قاعدة صارخة أو أيديولوجيا أو سياق فلسفي لا يقع خارج النص وإنما يكمن في صميم العلاقة التي تربط العمل الأدبي بوصفه تركيباً خاصاً بالبنية العامة التي تنضوي عليه طابعه الفني) ⁽⁴¹⁾.

ويذهب الباحث إلى أن الرؤية قد تكون بعيدة، كما هو الحال بالنسبة ((للظاهرة التطلعية، حيث يفي التشكيل تقليداً موحداً في تركيبه، بينما توارى المشرب وانطمرق في غياهب التاريخ)) ⁽⁴²⁾. وقد تكون الرؤية قريبة، ((كما هو الشأن في تقليد القصيدة الصوفية يحكم حدثاً سنهياً نسبياً وبحكم التدوين والكتابة)) ⁽⁴³⁾. وهي صلب المقاربة. غير أن ما تنفرد به الرؤيا الصوفية، عند جموع الشعراء الصوفيين، الثبات والوحد.

بناء على ما تقدم فقد بنى الباحث مقارنته بعد ((حصار بنية القصيدة الصوفية التقليدية بالإضافة إلى الموضع)) ⁽⁴⁴⁾. وتتلخص عناصر البنية في بناء الهيكل العام للقصيدة، فالموضوعات التي يتضمنها الهيكل العام ويحتوي عليها بناءً، فالأساليب والأدوات التعبيرية التي تتضمنها الموضوعات وتحتوي عليها، فالعاجم اللغوية التي تتضمنها الموضوعات والأساليب ⁽⁴⁵⁾.

وفي سياق وصف بنية القصيدة الصوفية وجد الباحث أنها تتشكل من جزئين أساسيين هما: الفرق الأول مبني إلى بُعد الغياب، والفرق الثاني مبني إلى بُعد الحضور. وكلا البعدين، كما يرى الباحث، ((تشكلان بنية القصيدة تشكيلاً متقابلاً ومتبايناً)) ⁽⁴⁶⁾ وقد أنضى وحصف هيكل القصيدة الصوفية إلى الرقعة التالية:

[غياب] [حضور] أو العكس

[غياب صريح] [حضور إيماني ضمني ممكن]

[حضور صريح] [حضور إيماني ضمني ممكن] ⁽⁴⁷⁾

جون مال، وليام بويلور، وليناز شوبان، مقالات ضد البنية، ترجمة إبراهيم خليل، 41

ختار حبار، شعر أبي مهن التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 19

م. من: 19

م. من: 20

م. من: 20

م. من: 20

م. من: 20

م. من: 20

أدى حصر البنية الدالة للقصيدة الصوفية إلى تفكيك عناصرها التي أشرنا إليها، والموضوعات الشعرية التي وصفها الباحث بأنها أيقونات ((للعلاقة المشابهة النامة أو شبه النامة بين ما في عليه الموضوعة. في تقابل مقدراتها، وتضافرها فيما بينها في واقع العيان، وبين التصور الدلالي الصوفي)) اقتضت الخطة المنهجية التي رسمها الباحث ربط كل عنصر من عناصر بنية القصيدة الصوفية هيكلها العام الذي حدده في قسمين أساسيين، كما أسلفنا القول منذ حين، وهكذا فإن الموضوعات التي تختص بالبعد الأول (الغياب) هي الأطلال، والحنين والرحلة. أما الموضوعات التي تختص بالبعد الثاني (الحضور) فقد حصرها في الحمرة المادية والمقام والحال. وأخيرا الموضوعات التي تختص بالبعدين (الغياب والحضور)، فقد مثلها في الغزل والحب الإلهي. وما قبل عن عنصر الموضوعات ينحجب على بقية العناصر الأخرى لبنية القصيدة الصوفية. وبعد حصر كل ذلك، أقام الباحث العلاقة بينها وبين أبعاد القصيدة الصوفية.

إن المنهج الذي اعتمده الباحث، بناء على خطة تتسم بالتناسق والانسجام، ودليلنا في ذلك دراسة كل عنصر من عناصر بنية القصيدة الصوفية، لم تكن بمنأى عن العلاقة بينها وبين أبعاد القصيدة الصوفية التي ألفناها حاضرة في كل عنصر من عناصرها. إن بناء هذه الخطة المنهجية على التناسق والانسجام. مكن الباحث من الوصول إلى حكم قيمي يفيد ((أن هذا الوصف لتشكيل القصيدة الصوفية تشكيلا نمطيا موحدًا، على العموم، ينطبق على القصائد المعبرة عن التجربة الصوفية العملية، أكثر على القصائد المعبرة عن التصوف النظري وفلسفته))⁽²⁾.

يتدرج كل ما سبق في جانب من جوانب المنهج الذي استوجاه الباحث من الدراسات التطبيقية التي أشرنا إليها، وهو المنهج المتعلق بالظاهرة الفنية للقصيدة الصوفية. أما فيما يتعلق بالجانب الثاني وهو الخاص بالبحث عن المتابع الفاعلة في هذه القصيدة أو كما قال الباحث ((العلّة التي تشكلت بموجبها القصيدة الصوفية ذات السلوك الصوفي العملي))⁽³⁾. فإنا نجد قد حصرها في ((البنية الدلالية العميقة الموحدة أيضا، التي يصدر عنها كل الصوفية في رؤياهم للعالم، وهي البنية التي تم استنتاجها من مجموع ما قرأناه من القصائد نفسها، ثم من سلوك الصوفية العملي والنظري))⁽⁴⁾. فما هي العناصر التي تشترك في رسم الدلالة العميقة الموحدة؟ أو بتعبير أدق ما هي طبيعة رؤيا الشعراء الصوفيين للعالم؟

(1) مختار جبار، شعر أبي مدين النلمساني (الرؤيا والتشكيل): 20-21

(2) م.س: 21

(3) م.س: 21

(4) م.س: 22

تشكل البنية الدلالية العميقة التي امتنعها الباحث من مجموع شعر الصوفيين وسلوكهم. وهي ((دلالة موحدة، على شكل مثلث))⁽²²⁾. وهي (أي الدلالة) كما يراها الباحث تتماثل مع سلوك الصوفية. فالصوفي في رحلته ينطلق من الخلق إلى الحق ليعود إلى الخلق، فالرحلة نمطية ثابتة في حياة الصوفي [خلق - حق - خلق]. هذا منبع من الدلالة الصوفية والذي أشار إليه الباحث في قوله: ((بوانق (أي المثلث) تمام الموافقة سلوك الصوفية العملي، فهم جميعا يتطلعون في سلوكهم من موقع الخلق، والذي يسمونه [الفرق الأول]، ثم يتدرجون من نحو [الحق]، حيث يتم لهم [الجمع]، ولا بد بعده من صحو وعودة إلى موقع [الخلق]، وهو ما يسمونه بـ [الفرق الثاني]]))⁽²³⁾.

أما العنصر الثاني المشكل لمصدر للدلالة الصوفية التي يحتضنها المثلث الصوفي وهو النبوة المحمدية التي تعتبر المعين - بالنسبة للصوفي - الذي لا ينضب، فهي مصدر رؤياه، ((وقد استمد كيانه وشرعيته من [العروج النبوي])⁽²⁴⁾. فضلا عن الأحاديث النبوية الشرعية التي تعد أحد العناصر الهامة للرؤيا الصوفية، وللتأكيد على ذلك يستشهد الباحث بالحديث القدسي الذي أخذه عن ابن خلدون والذي ورد في كتابه (شفاء السائل لتهديب المسائل): ((كنت كنزا مخفيا فأحييت أن أعرف، فخلقت الخلق ليعرفوني))⁽²⁵⁾. وقد أكد ابن عربي على هذه الحقيقة حينما رأى أن الحقيقة وأخبار محقق هذا الكتاب عثمان إسماعيل يحيى أن الحديث السابق ورد في رسالة الأحاديث الكاذبة والضعيفة لأبن تيمية (مخطوط) [هذا ليس من كلام النبي، صلى الله عليه وسلم، ولا يعرف له إسناد صحيح ولا ضعيف]. وتبعه ابن حجر والزرركشي. ويقول علي القاري: ولكن معناه استفاد من قوله تعالى: ﴿وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنْسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِي﴾، أي ليعرفون كما فسر ابن عباس. وفي روضة التعريف (مخطوط سليم 495 / 182) [إن هذا الحديث عند الصوفية في صحة الإسناد إليه بمنزلة حديث التواتر عند المجتهد] ص: 182

المحمدية هي مصدر كل الحقائق، ومن هنا، فلا غرو أن تكون رؤيا الصوفيين هي النبوة المحمدية: ((إن كل شيء من لدن آدم إلى آخر نبي، ما منهم أحد إلا يأخذ من مشكاة خاتم النبيين، وإن تأخر وجود طبعته

(22) غفار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): 22

(23) م: ص: 22

(24) م: ص: 22

(25) ورد هذا الحديث في التعليقات الإلهية لشمس الدين بن العربي بالرواية التالية: ((كنت كنزا مخفيا فأحييت أن أعرف فخلقت خلقا في عرفوتي)) ص: 184.

فإنه بحقيقته موجود، وهو قوله صلى الله عليه وسلم: كنت نبيا وآدم بين الماء والطين⁽¹⁾)). والشاهد في هذا القول أن الدعوة المحمدية تتمثل في شخص الرسول - صلى الله عليه وسلم - هي طلب الرؤيا الصوفية والمعرفة عن حقيقتها.

في هذا السباق يكشف الباحث م. حبار عن المصطلحات الأساسية التي استوحاها من منهج غولدمان لتسعه على تمثل التجربة الشعرية الصوفية المختزلة في المثلث الدلالي. فالحلق أو المجتمع هو الواقع القائم، والتغيير هو الوعي الممكن بالحلق وللحق.

لنظم هذه القراءة في منهج الباحث بالإشارة إلى خاصية رؤيا الصوفية للعالم، وهي في الواقع رؤيا متميزة ثابتة وموحدة بين جماعة المتصوفة عموما⁽²⁾)). وبالتالي فإننا لا نفترض أن لمجد غير هذه الرؤيا في التجربة الشعرية الصوفية. فمقياس صوفية الشعر هي حضور الدلالة الثلاثية، ومبدأ الرؤيا الصوفية التشكيل الشعري الذي يمسدها. ويمكن أن نلاحظ أن الرؤيا الصوفية للعالم للتجربة الصوفية، لا تقتضي من الباحث تفسيراً خارج البنية السطحية. فتفسيرها متضمن في تشكيلها باعتبار خصوصية التجربة الشعرية. ومن أجل ذلك جاءت هذه القراءة لتحديد الخطوط العريضة لخريطة تسمح بقراءة الخطاب الشعري الصوفي والاقتراب منه.

ثانياً: البنية المعمارية للقصيدة الصوفية:

يقصد بالبنية المعمارية للقصيدة الصوفية الطريقة التي بنيت بها القصيدة الصوفية، وكان لا بد من البدء بالتشكيل الهيكل للخطاب الصوفي، لأنه بمثابة ظهر البعير الذي يوضع عليه السرج، ((إنه بمجرد أن يرتاد الشاعر الصوفي شكلاً من أشكال القصيدة الصوفية، فإن كل شيء في قصيدته يتصرف، أو يرفع إلى أجواء صوفية، وتصبح بنى القصيدة كلها علامات لها عمليات جديدة مصاحبة للمحمولات الاصطلاحية⁽³⁾)).

يتضمن شكل القصيدة الصوفية مضمونها، وليس مجرد تشكيل لغوي حياضي، إنه وسيلة مركزية في الخطاب الصوفي للتحقيق في الأجواء الصوفية، ومن هذا الباب تصبح القصيدة تشكيلاً يحمل مدلولات

(1) عبيد الله بن حري، فصوص الحكم، ج 1: 63-64، نقله من، عبد الصمد عزيز النصر، العلاقة بين الحنية والإنشاد الكامل عند الشاعر الشيخ عبيد الله بن حري، مجلة دراسات، المجلد 27، العدد 2، آب 2000: 375. والحديث الشريف: عن أبي هريرة قال: قالوا يا رسول الله صلى الله عليه وسلم متى وحيك لك النبوة؟ قال وألم بين الروح والجسد.

(2) مختار حياض، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 24.

(3) مختار حبار، مبدئية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحداثة، العدد 2، يونيو، 1993: 44.

لأنها صوفية، إلا أن تم حيارٌ يميز بناء القصيدة الصوفية عن بناء غيرها من الأجناس الشعرية العربية الأخرى، لأنها ((تخضع في بنائها للمثلث الصوفي مثلما يخضع له الشاعر الصوفي في مقاماته وأحواله))⁽⁴¹⁾.
لما هي خصائص التشكيل الميكاني للقصيدة الصوفية ؟

للخوض في هذه المسألة يتطرق الباحث من مسلة ذات أسس عملية مربها أبو مدين النلمساني ((في تجربته السلوكية بالمراسل الصوفية الثلاث: مرحلة الفرق الأول، - مرحلة الجمع -، مرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني))⁽⁴²⁾، وهذه المراحل الثلاث يحدها الباحث تماثل كلية مع ((المثلث الدلالي الصوفي [خلق - حق - غلق] ⁽⁴³⁾)). ومن هذا التحليل يلج الباحث إلى الخطاب الشعري الصوفي بوصفه بنية معمارية لسانية، حيث افترض أنه يتأسس ((من ثلاثة أجزاء أو أقسام متباينة، قسم غياب أول - قسم حضور - قسم غياب ثاني))⁽⁴⁴⁾. على نحو ما هو مبين في الترميزية التالية: التجربة السلوكية الصوفية

مرحلة الفرق الأول	مرحلة الجمع	مرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني
خلق	حق	غلق
غياب أول	قسم حضور	غياب ثان

المثلث الدلالي الصوفي

بنية القصيدة الصوفية

هذا على مستوى الافتراض، أما على مستوى التحليل المحايت للنصوص الشعرية الصوفية، فإن الباحث تحصل على نتائج لا تتسجم مع فرضيته، بمعنى أن بنية الخطاب الشعري الصوفي لا تماثل مع التجربة السلوكية الصوفية ومع المثلث الدلالي الصوفي، فهي إذن، لا تشكل ((إلا من جزأين اثنين: أحدهما يصور إنشاء الذات الساكنة للمغيب، وينظر مرحلة الفرق الأول أو مرحلة [خلق 5] في المثلث الدلالي الصوفي، وآخرهما يصور إنشاء الذات الساكنة للمعلوم، وينظر مرحلة الجمع أي الحضور أو مرحلة [حق 6])⁽⁴⁵⁾. غير أن غتار حيارٌ يرى أن القول الشعري ((يتزاح إلى المرحلة الثانية صحو الجمع أو الفرق الثاني أو مرحلة: [خلق 2])⁽⁴⁶⁾.

غتار حيار، شعري أبي مدين النلمساني، الرقيا والتشكيل: 45

م. س: 29

م. س: 29

م. س: 29

م. س: 29

م. س: 29

ويذهب الباحث أن الشاعر الصوفي يعبر عن المرحلة الثانية (الحضور) بعد الصحو، أي بعد الخروج من الحياة المادية، فلا يستطيع أن يعبر عن مرحلة الحضور وهو في الحضور. واستخلص الباحث ((أن الشكل المبكلي للمخطاب الشعري الصوفي ذو بُعدين فقط: أحدهما يحدد مرحلة الغياب الأول وآخرهما يحدد مرحلة الحضور، ولكن من موقع الغيب الثاني))⁽¹⁾.

إذن فإن الشكل الشعري الذي يحدد التجربة الصوفية يتأسس على بُعدين: بعد الغياب وبعد الحضور، وهو شكل يمتاز التجربة الصوفية ويميزها. فالشكل مرتبط بالتجربة وهذه مرتبطة بدورها بالخطاب الدلالي الصوفي ((الذي يعتبر هو الشكل بمثابة شيء واحد له ظاهر وباطن، فالمثلث يمثل الوجه الباطن في حين يمثل الشكل التحقق صوتياً وكتائياً الوجه الظاهر، إذ تستخرج التجربة الصوفية وهي باطن بالتجربة الشعرية وهي ظاهر))⁽²⁾.

إبان الباحث نختار جبار عن أمرين أساسيين في القصيدة الصوفية وكليهما بشكلان وجهين لعملية واحدة. فالجانب الأول لاساني، والثاني دلالي، أو ما اصطلح عليه الباحث بمصطلحي الظاهر والباطن. وقسم هذا الأخير إلى ((قسمين كبيرين لا إلى ثلاثة))⁽³⁾. فبالنسبة إلى القسم الأول فقد حصره في بعد الغياب ((ويمثل هذا القسم دلالياً في المثلث الصوفي اصطلاحاً 'خلق 1 = الفرق الأول'))⁽⁴⁾، ويشمل على بنى صغرى متداخلة هي توظيف أيقونات أما القسم الثاني فيمثل في بعد الحضور. ويشمل أيضاً على بنى صغرى، قد تكون متداخلة هي توظيف أيقونات معينة مثل الحية الخسرة))⁽⁵⁾. أما القسم الثالث وهو القسم الحاضر الغائب، لأنه حاضر بصورة مستمرة في القسم الثاني ((لا تجد له وجوداً ملموساً ومستقلاً بناءً شكل القصيدة العام، فإنه موجود ضمناً في قسمها الثاني، بل هو نفسه القسم الثاني... انزاح من موقف حق في قمة المثلث الصوفي إلى خلق 2 = الفرق الثاني، الذي يمثل اعتبار ما كان))⁽⁶⁾.

في سياق وصف التشكيل المبكلي للقصيدة الصوفية يلاحظ الباحث أنها (أي القصيدة) فلما يجتمع فيها البعدان أو القسمان (غياب و حضور)، ((وقد يجتمعان في بعض التجارب الكاملة اجتماع تقابل))⁽⁷⁾. ويسوق الباحث على ذلك أمثلة يجتمع فيها البعدان، منها (ثانية سيدي الشيخ، أو نظم السلوة لابن الفارض، أو مقامة الأمير عبد القادر النثري) هذا على المستوى الدلالي، أما على مستوى الكم، فقد

(1) نختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 30

(2) نختار جبار، سبيلية المخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تحقيقات الحضارة، العدد 2، يونيو، 1993: 45

(3) م. ص: 45

(4) م. ص: 45

(5) م. ص: 46

(6) م. ص: 46

(7) نختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني الرويا والتشكيل: 30

النتائج التي توصل إليها الباحث، أن بعد (الغياب) يبقى هو البعد المهيمن في التجربة الشعرية المقارنة لسبب بسيط هو عدم الظفر بالبعد الآخر الذي يبقى أمنية كل صوفي، لذا تبقى ((الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة التناوب، ذلك لأن التجربة الصوفية العملية لما يحظى فيها الصوفي بالحضور، فقد يظل ينشده في نفسه دون فتح))⁽¹⁾.

انضمت المقاربة التي تبناها الباحث فضلا عن طبيعة التجربة الشعرية الصوفية أن يقوم بتصنيف القصائد الصوفية وفق المبدأ اللساني إلى بعد غياب وبعد حضور. ولنجسّد هذا المبدأ كشف الباحث عن التلميح الذي مكّنه من تصنيف البعدين السالفين فقل: ((انطلقنا في ذلك من الكل المدرج نحو الجزء أي من الخطاب الأدبي الصوفي، فالقصيدة، فأجزاء القصيدة، فموضوعات القصيدة، فأساليبها ثم كلماتها أو معجمها، وبالنظر إلى الكل في سياق التصوف وأجوانه))⁽²⁾.

فبهذه الخطوة المنهجية توصل الباحث إلى تجسيد رؤيا الصوفي للعالم، إيمانه بأن الجزء لا يمكن أن ينفك إلا في إطار الكل أو العام. فدلالة المدلول لا تدرك إلا من خلال السياق العام للعبارة أو الجملة، فدلالة البيت لا تدرك إلا من الدلالة الشاملة للقصيدة، وهذا المبدأ نتجت عنه، لأنه يتجسم مع التجربة الشعرية الصوفية التي تعبر عن دلالة شاملة ((لا تنكسر إلا فاعلية واحدة هو المثلث الدلالي الصوفي))⁽³⁾.

من هذا المبدأ ((التدرج من الكل نحو الجزء))، وانطلاقاً من إرث الأئمة القدماء والمعاصرين الذين ((لا يعتبرون الكلمة - ... - وحدة دالة إلا بضم بعضها إلى بعض نحوياً في لغة من اللغات، وفي سياق من السياقات))⁽⁴⁾. فإن الباحث يحدد ثلاثة اعتبارات منهجية ينطلق منها في تعامله مع القصيدة الصوفية:

الاعتبار الأول: يتمثل في أن النص يعد بمثابة الجملة الكبيرة في الخطاب الأدبي، ويمكن أن يتجسد هذا الاعتبار على المستوى التطبيقي، باعتبار التجربة الشعرية الصوفية بمثابة بنية كبرى في الخطاب الأدبي الصوفي، وبالتالي فلا بد من قراءة القصيدة الصوفية وفق هذا الاعتبار. الاعتبار الثاني: وهو ينطلق من ((مبدأ تقسيم الكلام إلى ضربين))⁽⁵⁾ وهذا المبدأ مؤصل عند القدماء والمحدثين، كما بين الباحث. أما الاعتبار المنهجي الثالث: وهو الوصول إلى مبدأ التصنيف اللساني للقصائد الصوفية، وقد تجسد عملياً على مستوى المقاربة في ((مستوى إحصاء النصوص الشعرية وتصنيفها بحسب دلالتها الكلية

(1) مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والتشكيل: 30

(2) م. ص: 30

(3) م. ص: 30

(4) م. ص: 32

(5) م. ص: 31

الثانوية أو بنيت العميقة، والتي يحمل النص بوصفه جملة كبرى أو علامة كبرى، على إنتاجها، والنص يولد من خلال المعنى الأول... وتكون البنية السطحية هي القابل أو المجلي، تماماً كما يتجلى واجب الوجود في إمكانات الوجود في المعتقد الصوفي⁽¹¹⁾.

نستخلص مع الباحث أن البنية المعمارية للقصيدة الصوفية تختزل في الشكل الثاني، وهذا الشكل موجود في المثلث الدلالي الصوفي، وهو ذو وجهين أو بعدين [بعد الغياب] و[بعد الحضور]، ومن هذين البعدين دخل الباحث دراسة التشكيل المبكلي للقصيدة الصوفية. فكيف قارب الباحث بعد الغياب بوصفه شكلاً من أشكال القصيدة الصوفية؟ وكيف مائل بين وبين منابعه الفاعلة؟

بداية قام الباحث بتحديد مفهوم بعد الغياب⁽¹²⁾، وهو المفهوم الذي نراه ضرورياً ليمكنا فيما بعد من القبض عليه في التجربة الشعرية الصوفية لأبي مدين التلمساني. ثم عرض نماذج شعرية لأبي مدين محمد بعد غياب (الفرق 1)، وهو البعد المهيمن على التجربة الشعرية في النموذج الأول. ولجأت الحظا المنهجية التي اعتمدها الباحث في تطبيق الاعتبار الثاني - الذي اشرنا إليه منذ حين - الذي يرى أن النص المستهدف⁽¹³⁾ يحمل المعنى ومعنى المعنى، ويفهم ذلك من قول تعجب أحد المريدين - الذي نقله عن الباحث - حينما قرأ شعر شيخه، فيبدو أنه لم يجد ما كان يريد أو يعتقد، ((فقال الشيخ لمريده: إن تشبه في شعري عن الحب الجسداني فسوف تجده، وإن فشيت عن الحب الصوفي فسوف تجده أيضاً، ولكن بالقلوب الذي أنت عليه))⁽¹⁴⁾.

إن كلام الشيخ، كما وصفه الباحث، حباراً يحمل المعنى ومعنى المعنى. غير أن الكشف عن المعنى الثاني ليس بالأمر السهل إلا من أوتي القدرة على كشف حجاب هذا المعنى، وهذا ما يستوحى:

تدللت في البلدان حين مجي	وبت بأوجاع الموى أنقلب
للمو كان لي قلبان عشت بواحد	وأترك قلباً في هواك بعلب
ولكن لي قلباً لملكه الموى	للا العيش يهشأ لي ولا الموت أترب
كمصفورة في كف طفل بضمها	تدوق سباق الموت والطفل يلعب
للا الطقل ذو عقل يحسن لها بها	ولا الطير ذو ريش يطير فلب
سميت بالجنون من ألم الموى	وصارت بي الأمثال في الحي تخرب

(11) غار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرقيا والتشكيل: 31

(12) م. ص: 32

(13) واجه م. ص: 32

من قول الشيخ (ولكن بالقدر الذي أنت عليه) من جهة، وأكد عليه الباحث من جهة ثانية، لأنه يجمع مع الاعتبار الثاني الذي صنف في ضوئه الأبيات. معنى هذا أن الأبيات التي أومأنا إليها نندرج فيها هذا الاعتبار، ((لا شيء ياد فيها من القرائن اللفظية التي تمنع من إرادة الدلالة الأصلية للملفوظ، ولا فهي فيها يمنع من حملها على أنها في الحب الإنساني أو الجسداني))⁽¹⁾. وهذا ما قد يوهم البعض من اختيار الأبيات من الحب الإنساني. ولتجنب القارئ الوقوع في فخ القراءة السطحية، اقترح الباحث مقارنة الأبيات وفق الاعتبارات السابقة لتحقيق القراءة الباطنية، وبهذا الإجراء نصل إلى اكتشاف المعنى. ومعنى المعنى. وقد تحققت هذه القراءة عند الباحث ومكنته من تجسيد رؤيا الشاعر للعالم (بعد الغياب)، حينما نضع القصيدة في سياق الخطاب الصوفي، وخطاب أبي مدين في ديوانه.

بعد تثبيت الاعتبار الأول، قارب الباحث القصيدة في ضوء الاعتبار الثاني، أي أنه انطلق من مبدأ تنهجي أساسي يعتبر القصيدة لحظة كبيرة أو علامة كبيرة، لأنها تقول المعنى ومعنى المعنى، فهي دال له بدلولان الأول يحوي يقهم من ظاهر اللفظ وهو الحب الإنساني، والثاني لا يحوي نعمل إليه عن طريق الاستدلال والتأويل بواسطة المعنى الأولي هو الحب الإلهي⁽²⁾.

من هنا بدأت تتضح تدريجياً ملامح المقاربة التي أشرنا إليها في الجزئية السابقة، والتي تقوم على المنهج الذي يربط الظاهرة اللفظية ومنابعها الفاعلة، ويمكن أن نمثل ذلك من المفاهيم والآليات الإجرائية التي وظفها الباحث في مقارنته. فالقصيدة هي ((استمارة كبيرة نصريحية قائمة على علاقة التناظر والتماثل بين الشيء المصرح به أبداً والأصل المطوى أبداً))⁽³⁾. ومن هذا الباب يمكن القول إن الباحث كان في هذه المرحلة منجماً مع مبادئ المنهج البنوي التكويني، وهذا يمكن أن نستدل عليه من مصطلحي 'التناظر' و'التماثل' بوصفهما مفهومين إجرائيين استعان بهما الباحث على مقارنة رؤيا القصيدة الكامنة بين الشيء والتماثل ((في بنية القصيدة العربية التقليدية أو الموشح، والأصل عادة ما يطوى لأنه ذوق خاص لتجربة خاصة... فلا غرابة إذن ألا تكون للصوصوف، وهو ذوق خاص، لغته الخاصة به، التي تجسد مواجيد، وأذواقه تجسداً أصيلاً، على الرغم من طول الحقبة الزمنية التي مرت بها التجربة الصوفية))⁽⁴⁾.

(1) غفار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرؤيا والشكل، 33.

(2) م. ص. 33

(3) م. ص. 34

نظرا لخصوصية التجربة الشعرية الصوفية، فقد نيه الباحث إلى مسألة منهجية أساسية، وهي أن مقارنة معنى المعنى، لا تنف عند حدود الموازنة بين الدال والمفهوم، إنما ((بمقدار ما يكون عليه الدارس لهذا الشعر ملما بالمعرفة الصوفية في عمومها. مما يساعد على الربط بين الشيء والأصل من جهة، وعلى إبراز الموقف الاجتماعي الصوفي من جهة أخرى))⁽¹⁾.

وصفة الكلام عن هذا الاعتبار أن منهج الباحث في مقارنة بُعد الغياب في القصيدة الصوفية لأبي مدين، قائم على اعتبار القصيدة علامة كبرى لها دال ومدلول. فالأول يمثل في الألفاظ والمصطلحات والإيقاع والأصوات، والثاني يتشكل من مفهومين أحدهما أولي وهو ما تدل عليه الدلالة المباشرة للنص. لن يستوفى الكلام من هذه المقاربة ما لم نتطرق إلى الاعتبار الثالث، الذي تعرض إليه الباحث لاستكمال قراءته للقصيدة المذكورة التي ((تجسد جانباً من جوانب المثلث الدلالي الصوفي بوصفه بنية صفة كلية، هو جانب [خلق أ حقاً] ومن ثم فهي من صنف شعر بعد الغياب أو بعد الفرق الذي يعد أبداً هو الفاعل والقصيدة أبداً هي القابل أو الجلي))⁽²⁾.

يستفاد من مقارنة مختار حبار أنه اعتمد على مفهوم التماثل Homologie بوصفه آلية إجرائية للكشف عن بُعد الغياب من خلال العلاقة التي يقيمها التماثل بين علاقات بنية النص السطحية وعلاقات البنية الدالة العميقة التي قالها النص⁽³⁾. فلتوصل إلى العلاقة الروحية التي جسدها العلاقات الحسية في قصيدة أبي مدين⁽⁴⁾.

إن مفهوم التماثل الذي وظفه الباحث لاستبطاء العلاقات الروحية من العلاقات الحسية يؤكد على التزامه بروح المنهج النبوي التكويني، وإن كان المصطلح ((يشير العلاقة بين الوعي الجمعي لطبقة أو أكثر من طبقات المجتمع مع البناء التخيلي للعمل الأدبي))⁽⁵⁾. غير أن م. حبار نجح في تطويع المصطلح في ضوء التجربة الشعرية الصوفية ذلك أن الأصل في التماثل أن يكون بين العمل الإبداعي والوعي الجمعي للمجتمع. ولا يمكن أن نعتبر عمارة الباحث للمصطلح إخلالاً بمفهومه، بل مكنة بمرونة تنسجم والتجربة الصوفية. وإنما نجد كثيراً من الباحثين قد وظفوا المفهوم في مجالات أخرى، لغوية وسميائية حيث ((استخدم المصطلح روسي لاندّي Rossi Landi أحد السيميولوجيين، الذي استخدمه في وصف العلاقة بين

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني الرواية والتشكيل، 34

(2) م. س: 36

(3) م. س: 39

(4) م. س: 39

(5) جون مال، وليام بويلور، وليام شوبان، مقالات ضد النبوة، ترجمة إبراهيم خليل: 49

الإنتاج اللغوي والإنتاج المادي، وهو مدين لغولدمان في استخدام هذا المفهوم، وإن كان هو الذي تناوله من المنظور السيميولوجي⁽¹⁾.

ليس من الضروري أن يلتزم الباحث بذات المفهوم للمصطلح، فقد يسيء ذلك إلى المنهج أكثر مما يخلقه. لذا فمن الحكمة أن يكيف مفهوم المصطلح حسب طبيعة الجنس الأدبي خصوصا إذا تعلق الأمر بجنس الشعر الذي يراه أصحاب هذا الاتجاه أنه من أصعب الأجناس الأدبية خضوعا للمنهج البيوري التكويني. ومن هنا نقول إن الباحث امتدى إلى استبطاء العلاقة الروحية عن طريق العلاقة الحسية من خلال آلية الثمائل التي جسدت العلاقة الأخرى التي لم يصرح بها النص مباشرة، ((وهي تعلق الذات الشاعرة بالآخر تعلق محبة وشوق))⁽²⁾. وقد مكنت آلية الثمائل الباحث من التوصل إلى أن العلاقات التي تشكل سطح البنية اللسانية... هي التي تحددها نظرية المعرفة الصوفية التي تتلخص في أنها: (عجة بين معرفتين) أي (معرفة، فمعية، معرفة)⁽³⁾.

إن تحليل العلاقة الأولى وهي علاقة [المعرفة] الأولى، أوصلت الباحث إلى نتيجة امتثلها من النص، وهي أنه جسد بعدا من نظرية المعرفة، وهو بُعد الغياب لأن ((الذات الصوفية ومن مقام خلق... ويدافع الحجة الحاصلة من التجلي الأول، والمعرفة الأولى، تصبو إلى التجلي الثاني وتتوق إليه... (ل) معرفته معرفة حضورية أخرى))⁽⁴⁾.

في هذا السياق الذي مكن الباحث من أن يحدد رؤيا أبي مدين التلمساني، أدخل مصطلح الزمرة للدلالة على فئة الشعراء الصوفيين التي لها انتماء اجتماعي وثقافي وأيديولوجي. فروقا أبي مدين هي رؤية زمرة التي ينتمي اجتماعيا وثقافيا. ((الشاعر الذي عبر عن نفسه وجد اغترابه عن الذات العلوية، يكون قد عبر في الوقت نفسه عن مشاعر الزمرة التي ينتمي إليها، ومن ثمة فإن فهم العمل الأدبي وتفسيره، يقوم على الذهاب والإياب بين العمل الأدبي بوصفه بنية فردية متغيرة، والرؤيا الصوفية بوصفها بنية دلالية عميقة جماعية ثابتة))⁽⁵⁾.

إن الرؤيا الصوفية التي وقف عندها الباحث، تحتوي على وعي الزمرة الصوفية. وبالتالي فهناك علاقة تفاعلية بين شعرا أبي مدين وبين وعي الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. وقد أكد غولدمان على هذه

(1) جون مال، وليام بويلور، وليام شوبان، مقالات ضد البنية، ترجمة إبراهيم خليل: 49

(2) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والنشكيل: 39

(3) م. من: 40

(4) م. من: 40

(5) م. من: 43

العلاقة على مستوى التطهير. وعلى مستوى الإنجاز قارب مسرح زاسين وأفكار باسكال بالفتحة الاجتماعية الجانسينية Jansenistes التي كانا يشبان إليها.

ننتقل الآن إلى البعد الثاني في المثلث الدلالي الصوفي، والمتمثل في بُعد الغياب للكشف عن المقام التي مكنت لخباز حبار من قراءة هذا البعد وتفسيره. وتبين لنا من استقراء مراحل المقاربة، أن الباحث أنما توجه على افتراضات مؤسسة، حيث اتخذها دوماً، كمطلق منهجي لمقاربة رؤيا العالم للتجربة الشعرية الصوفية، والتي اختزلها في المثلث الدلالي الصوفي، الذي استوحاه من التجربة الشعرية الصوفية:

((- من علامات صدق المرید في بداية إرادته فراره من الخلق.

- ومن علامات فراره عن الخلق وجوده للخلق.

- ومن علامات صدق وجوده للخلق رجوعه إلى الخلق))⁽¹⁾.

انطلاقاً من المقولة السابقة، قارب الباحث التجربة الشعرية الصوفية لدى أبي مدين التلمساني واستخلص أن العنصر الأول جسد التجربة الشعرية لأبي مدين لبعد الغياب ((وهذا ما عبر عنه الصوفي بالصحو الأول أو الفرق الأول))⁽²⁾. [خلق 1 - حق]. أما العنصر الثاني من المقولة فإنه يجسد فرار الشاعر إلى الحق في التجربة الصوفية، طبعاً، ((وأن الحال الذي يوافقه هو صحو الجمع، وهو الحال الذي يتحقق لدى الصوفي نوع من التوازن... وهي اللحظة التي يكون فيها الصوفي جديراً بالوقوف في مقام الحضرة واللاتنامي))⁽³⁾. أما العنصر الثالث من المقولة فإنه يمثل هبوط الشاعر الصوفي من الحق إلى الخلق⁽⁴⁾ لتصبح التجربة الصوفية مختزلة على النحو الآتي:

[فرق - جمع - فرق] = حال

[خلق - حق - خلق] = مقام

يصل الباحث إلى هذا الاستنتاج:

المقام الأول (خلق 1) حاله فرق 1

المقام حق (حاله جمع)

المقام فرق 2 حاله فرق 2

(1) مجلة البلاغة المقارنة، تولا، هن، م. من: 46 ؟

(2) م. من: 47

(3) م. من: 47

(4) واجع، م. من: 47

استكمالاً لبناء لمزية المثلث الدلالي الصوفي، وظف الباحث مصطلح [الوقت]، وهو مفهوم أساسي في التجربة الصوفية، فالصوفي إما أن يهيم على الوقت أو يهيم عليه. إن مفهوم الوقت في هذه التجربة إما أن يكون زائلاً، وهنا يكون مقنا، كما قال الباحث، وإما أن يكون تعبيراً عن المطلق ((الذي يتم في التجلي الحقاني))⁽⁴⁷⁾. إن تغلب الوقت في التجربة الصوفية، إنما تغلب للتحقق التجلي في اللحظة والآن⁽⁴⁸⁾ والخروج منه هو دعوة إلى المفيد، ومن هذا التحليل يصل الباحث إلى ترميز الوقت الصوفي: [أنا - أنا - أنا].

ومن هذه الترميزة يتضح أن بعد الغياب تشكل قصائده من التقابل العمودي [خلق - فرق - أنا]، بمعنى أن مأساة الشاعر جسدت ((معاناته أمام مقامه وحاله ووقته في جميع تلك القصائد))⁽⁴⁹⁾. أما بعد الصوفي في هذه الترميزة، كما بينه الباحث، فتجسده المتقابلات الوسطى [أنا - جمع - أنا] فبها يطابق (الجمع) و(الآن) و((يتمتع فيها على الذات الصوفية الحاضرة هو القول))⁽⁵⁰⁾. ومن هنا يفهم سبب تلة الشعر الصوفي الذي يجسد بعد الحضور، لأن القول كما قال م. حيار لا يحدث إلا بعد العودة إلى عالم البشر، حيث يلتفت الصوفي إلى حال أجمع ليعبر عن تجربته، وهذا ما تجسده المتقابلات الأخيرة [خلق - فرق - أنا] ((أنا))⁽⁵¹⁾. ويعود الباحث إلى الترميزة ليشير إلى المتقابلات الأولى التي تشابه مع الأخيرة، من حيث التركيب لكنهما تختلفان من حيث المحتوى⁽⁵²⁾.

وعلى المستوى الإجمالي جسّد الباحث بعد الحضور [أنا - جمع - أنا] في القصيدة التوبية الحموية لأبي مدين التلمساني⁽⁵³⁾، والتي جسدت رؤية الشاعر عن طريق تعبير الالتفات من المتقابلات العمودية الثانية التي ((تلتفت فيها الذات نحو متقابلات الحضور))⁽⁵⁴⁾. وقد أبان الباحث أن بعد الحضور في التوبية بوصفه رؤيا للعالم يتجلى على مستوى التشكيل اللغوي لها، الذي حمل هذه الرؤيا. فدلالة الالتفات

(47) غفار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرقيا والتشكيل: 47

م. ص: 47

م. ص: 48

م. ص: 49

م. ص: 49

م. ص: 49

م. ص: 50، انظر التوبة التي جاء في مطلعها:

أدركنا لنا صرفاً ودع مزجها حشا

فنعين أناس لا نرى المزج على كنا

م. ص: 49

إلى بعد الحضور، جدها استعمال أفعال الماضي (من مقام وحال ووقت، خلق - فرق - أنشأ)) ومن ((استعمال رمز الحمر وما في حكمه للدلالة على معاني ذوق الحبة الإلهية))⁽¹⁾.

نخلص في ختام استقرائنا لهذه الجزئية أن البنية المعمارية للقصيدة الصوفية لأبي مدين التلمساني جسدت رؤية العالم في بعدها الغياب والحضور، وأن هذه الرؤيا ما كانت لتجسد لولا المثلث الدلالي الصوفي الذي يصنع دورة التصوف، والذي استحوذ الباحث من مقولات الشاعر، والذي يشكل رؤيا التجربة الصوفية الثابتة التي تتماثل مع التجربة الشعرية الصوفية.

ثالثاً، البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية،

تناول هذه الجزئية التظاهرات الرؤيا الصوفية كما تجسدت في البنى الموضوعاتية من خلال إضاءة رسم المسار النهجي الذي وضعه الباحث لمقاربة البنى الموضوعاتية في تناظرها مع الرؤيا الصوفية للعالم التي حددها التشكيل الهيكلية للتجربة الشعرية الصوفية، والمثلة في المثلث الدلالي الصوفي ببعديه: لغياب والحضور. ولتحقيق هذه الغاية حدد الباحث مصطلحات تعد مغايرت أساسية لمقاربة رؤيا التجربة الشعرية الصوفية، وهي: الخطاب الشعري الصوفي الذي أراد به عموم الشعر الصوفي بما في ذلك شعريي نادر التلمساني فضلاً عن التجربة الصوفية العملية⁽²⁾، وهو مفهوم يشير إلى الشمولية خلافاً لمفهوم الشعر الذي مرأخص من ذلك.

في سياق هذا الوصف بين الباحث أن الخطاب الشعري الصوفي يتشكل من عناصر وهي: مجسم القصائد والمقطعات، التي تجسد بعد الغياب، وبعد الحضور، (ثم إن هذه القصائد والمقطعات تتشكل بدورها من وحدات موضوعاتية أو صور كثيرة ومتنوعة)⁽³⁾. يستلنى منها الموضوعات الصوفية ذات الطابع التعليمي أو الفلسفي أو ما شابه ذلك، لأنها لا تتصل بالتجربة الشعرية الصوفية المحضة، فاما الخاصة المميزة للموضوعات والصور الشعرية الصوفية؟

قبل الكشف عن المقاربة التي انتهجها الباحث لتجسيد العلاقة بين البنى الموضوعاتية ورؤيا أبي مدين التلمساني للعالم كما حددت في المثلث الدلالي الصوفي أشار الباحث أن هناك موضوعات شعرية تختص ببعد الغياب وهي: موضوعة الطفل، وموضوعة الغزل، وموضوعة الرحلة، موضوعة الحنين، وأخيراً تختص ببعد الحضور وهي: الغزل، والحمرة، والمقام والحال. وهناك ما تشترك بين البعدين وقد حدد الباحث في موضوعة الغزل (الحب الإلهي). وعلى العموم فإن الموضوعات الشعرية التي لمجدها عند الشاعر

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 51

(2) م. س: 57

(3) م. س: 58

الصوفية هي موضوعات لجدها عند شعراء العربية التقليديين. وهي، كما بين الباحث، قد تأتي مستقلة، ويمكن أن تشارك غيرها. وفي هذا الصدد ذكر الباحث مسألة منهجية أساسية تتصل بالموضوعات الشعرية الصوفية، وهو وضعها ضمن الإعتبار الثاني⁽¹⁾، أي أن النص الشعري الصوفي مقترح على إنتاج المعنى زمنى المعنى، ظاهره شيء، وباطنه شيء. آخر، لذلك أطلق الباحث على هذه الموضوعات مصطلح «لبنات Leone» بسبب ((العلاقة المشابهة الثامة أو شبه الثامة بين ما تدل عليه موضوعة ما... وبين المصور لدلالي الصوفي الذي يشير إليه باطنيا واللاواقع))⁽²⁾.

بعد حصر الموضوعات الشعرية الصوفية كما تجسدت في البعدين السالفين، ومقارنتها وفق الإعتبار الثاني الذي يحايطها على أنها ((علامة كبرى تتجلى دلالة كلية لمحوية، وتحيل على دلالة أخرى لا لمحوية، وهي الدلالة الصوفية، بحيث تكون العلاقة بين الدلالة النحوية والدلالة اللامحوية علاقة محاكاة أو مشابهة))⁽³⁾.

يؤكد الباحث في الفقرة السابقة على مسألة منهجية أساسية تتمثل في أن قراءة الخطاب الصوفي تقوم على مقارنة بصرية تكوينية أساسها التناظر البنائي بين داخل وخارج، أي بين بنية دالة وبنية مماثلة لها لا توجد في الواقع الاجتماعي التاريخي، إنما بين بنية فنية وأخرى شبيهة لها تساعد على تحديد رؤيا المبدع للعالم ليس من خلال واقع قائم وواقع ممكن، إنما على أساس تأويل ومعرفة سابقة لنظرية المعرفة الصوفية. فكيف تظهور الموضوعات الشعرية الصوفية المتعلقة بالبعد الأول (الغيب). التي قاربها الباحث لتجسيد رؤيا أبي تليان التلمساني للعالم؟

استنادا إلى البيان المنهجي الذي أعلن عنه الباحث في المدخل، عرض المعنى التحوي لدلالة الطلل في الخطاب الشعري العربي القديم قبل أن يتقل إلى ((الطلل بخواصه الشكلية والدلالية إلى القصيدة الصوفية))⁽⁴⁾. ومن الاختلافات التي رصدتها الباحثة لموضوعة الطلل في الخطاب الشعري التقليدي، وفي الخطاب الشعري الصوفي، تصدر الطلل في مقدمة القصيدة التقليدية، وعدم استقراره في القصيدة الصوفية، وهذا اختلاف جوهري بين القصيدتين أوعزه الباحث إلى أسباب ذوقية ونفسية. فالشاعر الصوفي يستعير من القصيدة التقليدية وحدات تتجسم مع ذوقه ومشاعره الداخلية، وبالتالي مع رؤياه للعالم. فهو يأخذ من القصيدة التقليدية ما يخدم بناءه الفني الجديد، أو كما قال الباحث ((الصوفي يقوم بعملية هدم وبناء، وهي

راجع، غنار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 31

م.س: 58

م.س: 59

م.س: 59

الغزل التقليدية، وموضوعه الغزل الصوفي، وقد وصلت هذه الصلة إلى حد وجود تشابه بين الشعريين. ولا غرو إن وجد في الشعر الصوفي توظيف كثير من المعاني والدلالات التي ألفناها عند الشعراء العذريين، ومن هذه ((اللفظ (الجنون) حنون الحبة في قصة العشق العذري. (الذي) صار رمزاً دالاً على الغلب في محبوه حبا وهياما، ومقياساً وتطبيقاً لقياس الدرجة القصوى التي يمكن أن يصل إليها الحب الصادق الذي لا تشوبه شائبة من الذاتية والأنانية⁽¹⁾)).

يخرج الباحث من محابة الاختيار الأول، كما يبين، من اعتبار موضوع الغزل عنصرًا في بناء الخطاب الأدبي، إلى الاعتبار الثاني الذي أتاح للباحث إقامة مقارنة مكنته من قراءة موضوع الغزل في التجربة الشعرية الصوفية لتجسيد بعد الغياب بوصفه رؤيا للعالم للشاعر أبي مدين التلمساني⁽²⁾. واستطاع الباحث أن يخرج المقطعة - من طريق آلية التماثل - التي استشهد بها، من كونها مقطعة نسب لأحد الشعراء العذريين، إلى قصيدة في الحب الإلهي، ولولا ذلك ((لذهبت الظنون بها شتى المذاهب، وربما نسبها إلى أحد المجانين من العذريين بلربانها على مجرى شعرهم ونفسه، مع أنها مقطعة صوفية))⁽³⁾.

اعتمد منهج الباحث مختار جبار على السياقات الخارجية لإخراج القصيدة من الكون الشعري التقليدي إلى الكون الشعري الصوفي، ومنها إلحاق القصيدة لأبي مدين نفس من جهة، وورودها في الديوان من جهة ثانية. وقد وفرت آلية التماثل إمكانية التشابه والتقاطع بين الحب الإنساني والحب الإلهي ((فالوجد في شعر العذريين - ... - وفناء ذات الحب في ذات المحبوب... مشابهة تمام المشابهة للوجد الصوفي))⁽⁴⁾. فالتماثل بين التجريبتين الشعريتين قائم على بؤرة جوهرية، تربط بين الذات الصوفية والذات العادية. ((تلك البؤرة الجوهرية الرابطة بين الحيين هي (فناء) ذات الحب في ذات محبوه عند كل واحد منهما))⁽⁵⁾.

وقد نشد الشعراء المتصوفة في أشعارهم تلك المجاهدة التي نصيب المتصوفين لدى حال وجدهم، وطريقة حصولهم على كشف الواحد، وما يعانونه من مكابدة. ويعد ابن الفارض واحداً من هؤلاء الشعراء

(1) مختار جبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرقيا والتشكيل: 66-67

(2) م. ص: 67، راجع الآيات التي استشهد بها الباحث

هذا الحبيب الذي في القلب سكته
ولا الزمان مما نهوى يوائمي
عليه ذلت كؤوس الليل والمغن

(3) م. ص: 67

(4) م. ص: 68

(5) م. ص: 68

بنوا المكابدة وشقاء النفس وتعبها وتمحنها وعجزها وخفقها، وهي في كل ذلك، جاهدة باحثة بعيدة عن
المرء والأيهام، باحثة عن الحب والإسباهام⁽¹⁾.

إن وجد (بفتح الواو وسكون الجيم) وفناء الذات الصوفية كان بسبب غياب هذه الذات العاشقة
من الذات المشوقة، كما بين الباحث، ومن هذا المنظور جدت موضوعة الغزل رؤيا الشاعر أبي مدين
الشمساني التي تمثل في بعد الغياب عن الحضرة الإلهية وفناء ذاته في ذات الحق، وحيث يتحقق الوصال
والإتحاد في أعلى ذروته، ثم يعود الشاعر العاشق إلى الخلق من جديد ليتحقق بعد الغياب الثاني. وتعبير
أنق فإن رؤيا الشاعر كما جسدها بعد الغياب من خلال موضوعة الغزل ما كانت لتفسر لولا التجربة
الصوفية العملية المثلة في المثلث الدلالي ((الذي يعمل على رسم كل شيء وتشكيله وفق أبعاده الثلاثة
خلق - حق - خلق... الذي يصنع دورة التصوف العملي وسلوكه))⁽²⁾. ويمكن أن نقول إن مقارنة
الباحث للموضوعات الشعرية (طلل... غزل... حنين... الخ) تنطلق دوما من المثلث الدلالي الذي يحدد
التجربة الصوفية العملية في مدين (بعد غياب الذات عن الحضرة، وبعد حضور الذات الصوفية مع الحق،
وهذه ميزة موضوعة الغزل الصوفي أو الحب الإلهي، لأنه يجمع البعدين.

بعد عرض قراءة الباحث في موضوعة الغزل أو الحب الإلهي ومن خلالها بعد الغياب الذي يمثل
رؤيا الصوفي للعالم. نعرض إلى قراءة بعد الحضور في الموضوعة نفسها، وفي هذا الصدد تؤكد على ما قاله
الباحث من أن التعبير عن مرحلة الحضور لا يتم إلا بعد صحو الجمع في مرحلة ((الفرق الثاني))⁽³⁾.
ويستندم. حيار في ذلك إلى المثلث الدلالي الصوف الذي يعد الآلية التي تسمح بتحقيق التقابل بين التجربة
الشعرية الصوفية والمثلث الدلالي. وقد عبر الشاعر عن بعد الحضور من خلال ((تعبير (الالتفات) نحو
(الحق) أي بعد الحضور بعبر عن الحضور وليس انثناء))⁽⁴⁾.

(1) غنار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 68

(2) محمد سليمان حسن، ابن أبقار: الإسلام والتصوف، مجلة الثقافة، الجامعة الأردنية، ع 58: 161، رمضان - ذر
الحجة 1423 هـ - ديسمبر - فبراير، 2003 م

(3) م. من: 77

(4) راجع، الأبيات التي في كتاب غنار حيار، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 77

وذهلنا عند اللقاء وكم آذ
هل، صبا من الحبيب لقاء
ووجئنا من المهابة حتى
لا كلام منا ولا إلهاء
ورجعنا وللقلب (التفا
ت) إليه وللجسم انثناء

ومن النماذج الشعرية التي تجسد بعد الحضور عند أبي مدين التلمساني التونية الحرة (1) قاربها الباحث، حيث انطلق من حصر البنية الدلالية للتونية، فوجدها تتألف من طرفين هي: (محبوب) والعلاقة بينهما علاقة حضور (2) (محبور / جمع)، وفي هذا المقام تتحقق المحبة الإلهية، كما بين الباحث، حيث (تعتري الصوفي الواصل فيها حالة من الوجد الغامر يعبر عنه الصوفية عادة ويرمزون إليه بالحمر وما في حكمها) (3).

وللتدليل على أن التجربة الصوفية الحضورية تكون عن طريق تعبير الالتفات نحو الحق، يكشف الباحث عن الدلائل اللغوية في (التونية) التي تشير إلى تجربة الالتفات، ومنها بناء [الأفعال (التونية) إلى زمن الماضي]، و[السرديات لتجليات الذات الإلهية] و[المعرفة الحاصلة حال شهوده لتجليات معبوده المحكية] اسم [المعانية والذوق] (4).

أما الموضوعة الثانية المجسدة لبعد الغياب، وهي موضوعة الرحلة، ويلاحظ المستقري للمراحل التي اجتازها الباحث في إنجاز مقارنته، أنه انطلق من العام ليصل إلى ما هو خاص، أي انطلق من وصف الرحلة والظعن في القصيدة العربية القديمة في الدراسات النقدية العربية، ليصل إلى موضوعة الرحلة في القصيدة الصوفية التي تناظر الموضوعة نفسها في القصيدة الجاهلية.

في تحليله موضوعة الرحلة ركز الباحث م. حبار على العنصر الأساسي فيها [الظعنان] لأن العنصر ((المولد للحس المأساوي في بنية الرحلة، بوصفه العنصر المولد لعلاقة البين بين مكونين أساسيين في بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية كما في القصيدة الصوفية على حد سواء، يشكل الشاعر فيها عادة طرفاً، ويشكل الراحلون غالباً طرفاً آخر، تشكلاً متقابلاً ومتضاداً، ينتج عنه توتر عاطفي متأجج يغشى نسج الرحلة بأكملها)) (5).

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 78

لا تلمتنا إن شربنا	إن في السكر واللقا أسراراً
واكتم الأمر وانتظرونا جميع	إن نار الغرام لا تتوارى
إن للحب في الدجى قوم فتك	هجرنا النوم واستباحوا العقابرا

(2) م. س: 78

(3) م. س: 78

(4) م. س: 79

(5) م. س: 83

ساق الباحث نموذجاً لهذه الموضوعة ⁽¹⁾ قارب بينه العميقة، والتي تشكل ((من طرفين [عجب / محبوب] والعلاقة بينهما علاقة بين، أو علاقة غباب وفصال)) ⁽²⁾. ثم كشف الباحث أيضاً، عن العلاقة بين الشاعر (ابن الفارض) وبين سائق الأطلغان، و((هي علاقة تقابل وتضاد)) ⁽³⁾ أضفت على (اليائية) شعريتها. ويعتمد الباحث على مبدأ المماثلة بين موضوعة الرحلة في القصيدة العربية و موضوعة الرحلة في القصيدة الصوفية، توصل الباحث إلى اعتبار الرحلة هي نوع من أنواع الغزل علاقته البين والفصال بين طرفين.

ساعد مبدأ التماثل الذي طبقه الباحث في هذه المقاربة على إخراج موضوعة الرحلة من الواقع الأدبي إلى الكون الصوفي، فكل شيء في القصيدة التقليدية معادل موضوعي للرؤيا الصوفية. ف ((الرحلة ... ليست في واقع الأمر إلا معادلاً موضوعياً لمعراج الصوفية نحو القدس الأعلى، وأن المحطات التي تمر بها القافلة (...)) لا تعدو أن تكون معادلاً موضوعياً للمقامات الصوفية التي يقطعها المريدون السالكون، بعد جهد جهيد ومجاهدات نفسية، على درب الحجة الإلهية)) ⁽⁴⁾. وما إلحادي في القصيدة العربية ((سوى معادل موضوعي لجذبات الحجة الإلهية التي تجذب السالكين وتدفع بهم نحو المحبوب)) ⁽⁵⁾. وهكذا يكون التماثل قد مكّن الباحث من الكشف عن التجربة الشعرية الصوفية من خلال قراءة الخطاب الشعري التقليدي أو لنقل إن الباحث قد كشف في مقارنته عن الدلالة التي أنتجت القصيدة المتمثلة في المعنى ((وهو مشهد الرحلة الذي يمت بصلته إلى الواقع) ومعنى المعنى التمثيل في المعادل الموضوعي للتجربة الشعرية الصوفية)) ⁽⁶⁾.

وما قاله الباحث عن ابن الفارض ينسحب على أبي مدين التلمساني، فموضوعة الرحلة عنده تماثل فيه بنية الرحلة في القصيدة العربية التقليدية وبنية القصيدة الصوفية. فالبنية مبنية على الثنائية المتقابلة

(1) ابن الفارض، الديوان، راجع يائنه (سائق الأطلغان) وهي من [الرمز] التي ساقها الباحث كنموذج، عدد آياتها 147 بيتاً، وما جاء فيها:

سائق الأطلغان يطوي البيد طي	منعماً، خرج على كيان طي
وبسات الشيخ صبي إن سرور	ت يحي من هرب الجزع حي
وتلطف وأجر ذكرى مندم	عليهم أن ينظروا عطفاً إلي
قل تركت الصب فيكم شجبا	مالك مما يراه الشوق في

(2) م. س: 84

(3) م. س: 84

(4) مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 84

(5) م. س: 84

(6) م. س: 84

المتضادة. كما هو الحال بالنسبة للقصيد السابقة التي بنيت على علاقة بين الشاعر وبين (سائق الأظمان)، وهذا ما رأيناه ينطبق على موشع أبي مدين⁽¹⁾ الذي بناء على ((العلاقة التي تعمل على إحداث فجوة بين وبين إلف من الجيرة. وعلى توتر عاطفي))⁽²⁾. ومن هنا يصل الباحث إلى المكونات الأساسية لبنية الرحلة وهي ثلاث: ((الذات المحبة والجيرة الراحلون.. والأربع الأوائل أو المحبوب). تحكمها ثلاث علاقات مركبة: علاقة الذات المحبة أو الشاعر بالجيرة الراحلون. علاقة الذات المحبة أو الشاعر بالأربع الأوائل / المحبوب. علاقة الجيرة الراحلون بالأربع الأوائل / المحبوب⁽³⁾.

انصب اهتمام الباحث على دراسة العلاقة بين الذات (الشاعر) وبين الراحلين بوصفها علاقة متعاقبة ضدية تكشف عن توتر الذات الشاعرة الشجية، وهذا ما يجعلها تنفج عن طريق التماثل بقصيدة ابن الفارض السابقة، التي تأكدت شاعريتها في هذه العلاقة المتعاقبة بين الشاعر و(سائق الأظمان)، فلكذلك موشع أبي مدين التلمساني الذي تأكدت شاعريته هو الآخر بين الذات الشاعرة في علاقتها بالجيرة الراحلين.

نتخلص من تحليل الباحث لبنية النصين السابقين، أن مبدأ الشاعرية والأدبية في كلا النصين يقوم على أساس علاقة التوتر النفسي بين الذات (الشاعر) والموقف المتناقض الذي يشكل علاقة تقابل وتضاد يتج عنه ((نوعاً من الأحاسيس والمشاعر الدرامية التي تلون مقاطع الرحلة باللون من الحزن والأسى نتيجة للفراق))⁽⁴⁾.

ويمكن القول بأنه كلما زادت علاقة الغياب والانفصال بين الذات الشاعرة المحبة وبين المحبوب (الذات الإلهية) زادت معها شاعرية النص وأدبيته، وهذا ما ترصده العلاقة الثانية بين الذات المحبة بالمحبوب (الأربع الأوائل) التي تجسد بعد الغياب بين الذاتين الذي يعني مصدر التوتر، مما زاد ((في تقوية الحس الدرامي في نسيج بنية الرحلة كلها))⁽⁵⁾.

(1) غنار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرضا والتشكيل: 85، راجع الموشع الذي جاء به:

ركبت بحراً من الدموع سفينة جسمى التحمل

(2) م. م: 85

(3) م. م: 86

(4) م. م: 82

(5) م. م: 86

أما العلاقة التي حصرها الباحث بعلاقة الجيرة الراحلين بالأربع الأوائل / المحبوب، لأنها مع هاتين السابقتين من حيث كونها ((تسم بالاعتراق والانقباض والحزن))⁽⁸¹⁾. رغم كونها علاقة شوق وتواصل وسرور. مما يتج عنه تعارض في المشاعر، ومن هذا المنظور يمكن وصف هذه الرؤية بالمأسوية، ما دامت أنها تناسس على التعارض في الشاعر. وإن ((اجتماع هذه العواطف والمشاعر المتعارضة في نص الرحلة، لا يضارعه شيء في إنتاج الحس المأساوي الدرامي الذي يلون الجو العام للرحلة بتلاوته))⁽⁸²⁾.

من هنا يفر الباحث إلى اعتبار موضوع الرحلة في الشعر الصوفي أبقونة 'leone' بسبب الممانعة التي بين الرحلة في القصيدة التقليدية وبين الرحلة في القصيدة الصوفية التي أضحت علامة ((بينها وبين ما تدل عليه علاقة مشابهة تامة أو تكاد تكون تامة))⁽⁸³⁾. ويمكن أن نقول إن قراءة الباحث لموشح أبي مدين كانت من منظور بنوي تكوييني، لأن الباحث نظر إلى الرحلة في الموشح على أنها ((عبارة عن معادل موضوعي يتم جرباته في الباطن وفي الواقع المعقول المجرد))⁽⁸⁴⁾.

فما يعترض الراحل في الواقع الموضوعي يعادل ما يعترض الصوفي في مدارج الحب الإلهي، وما دامت الرحلة ترتبط بالحب الإنساني وبالحب الإلهي، فإن رؤيتها تنحصر في الحالة المأسوية التي تجسد بعد شعاع في المشاعر، لأن القصيدة تكشف عن بعد الغياب. فـ ((العلاقة التي تحكم مكونات بنيتها الأساسية هي علاقة فرق بين الحب والمحبوب من جهة، وعلاقة تقابل ونضاد بين الحب / الشاعر والقوم الراحلين من جهة أخرى))⁽⁸⁵⁾.

ومن موضوعة الرحلة انتقل الباحث إلى موضوعة الحنين بوصفها من الموضوعات الأساسية في الخطاب الشعري الصوفي، والتي تجسد بعد الغياب، وينسحب عليها مصطلح أبقونة لوجود علاقة مشابهة بين الحنين كما نعرفه في القصيدة التقليدية، وبين موضوعة الحنين كما تجلّت في القصيدة الصوفية، والفرق بينهما أن الأول مادي، والثاني روحي ((من حيث دلالة الأولى على الثانية ومعادلا موضوعيا لها))⁽⁸⁶⁾.

لتجسيد مقارنته اوتكرز الباحث على نموذج 'عبد الرحمن الداخل (صقر قريش)' بوصفه نموذجا

(81) غنار حبار، شعر أبي مدين النلمساني، الرويا والتشكيل: 87

(82) م. م: 87

(83) م. م: 87

(84) م. م: 87

(85) م. م: 86

(86) م. م: 90

المسكن وثائيت وتسميته وتشجيرها»⁽¹⁾. وقد ماثل الباحث هذا النموذج⁽²⁾ المادي بنموذج ابن الفيلسوف الذي يماثله في نفس الموضوع، باعتماد المماثلة. وتبين للباحث أن النموذجين يتماهيان بعضهما مع بعض (فلا يظهر بينهما فرق معتبر يميز نموذجاً عن نموذج ويجعل أولهما إلى حنين واقعي مادي، وثانيهما إلى صوفي وروحي، وذلك لأن المكونات الأساسية للموضوع في كل منهما، والعلاقة التي تحكمها متشابهة هي نفسها في النموذجين معاً)⁽³⁾.

وللكشف عن الرؤية المشتركة بين النموذجين السابقين عمد الباحث إلى مقارنة البنية العميقة خلال الكشف عن مكوناتها، وهي البنية المولفة من شقين (الشاعر - الوطن / الحبة)، والتي تجسد الرؤية الصوفية المفترضة المتمثلة في بعد الغياب الذي أفرز علاقة مأساوية لونت ((مقومات الموضوع بتلاوين الكتابة والحزن والاغتراب، وتضمني على الموضوع شعريتها وأدبيتها))⁽⁴⁾.

وستوقفنا ونحن نقوم بتوصيف مقارنة الباحث ثم. حبار اعتمده على آلية التماثل التي مكنته تثبيت التقارب والتشابه بين موضوعة الحنين في القصيدة التقليدية، وموضوعة الحنين في القصيدة الصوفية من خلال الوقوف على المكونات الأساسية لموضوعة الحنين التي جسدت علاقة التوتر والحزن، والعلاقة التي اختزلها بعد الغياب بوصفه الرؤيا الصوفية للعالم، ومن الكشف عن طبيعة البنية الشكالية للتجربة الشعرية الصوفية في موضوعة الحنين. ((إن ابن الفارض وأضرابه من الشعراء الصوفية، لم يكن من مستهلك لما جاءت به القصيدة العربية العادية من موضوعات متميزة كموضوعة الحنين إلى الوطن والحلان، ولم يكن باستطاعته أن يخلق لغة جديدة لموضوع جديد هو جانب من جوانب التصوف))⁽⁵⁾.

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 90

(2) م. ص: 90

(3) راجع الأبيات، م. ص، وما جاء في نموذج عبد الرحمن الداخل:

تهدت لنا وسط الرصافة نخلة
تأدت بأرض الغرب من بلد النخل
فقلت: فيهي في الثمر والشوى
وطول التائي من بني أهلي

نشأت بأرض أنت فيها غربة فمثلك في الإقصاء والتمنى مثلي: 91

(4) راجع، تاليف ابن الفارض (الدويان) [نعم بالصبا قلبي لأحبي] وهي من [الطويل] وعدد أبياته: 104 بيتا، وما جاء فيها:

نعم بالصبا قلبي صبا لأحبي
سرت لأسرت للفؤاد غداة
فيا حبلًا ذاك الشدا حين هبت
سرت لأسرت للفؤاد غداة
أحاديث جيران العذب فسرت
مهينة بالروض لذن ودأواها
بها مرض من شأنه بره علي

(5) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 92

(6) م. ص: 92

نصل إلى الملاحظة الأساسية التي نبديها على موضوعه الحنين، وتشعب على جميع الموضوعات الصوفية التي أومأنا إليها في شأيا التحليل، وهي أن موضوعه الحنين لها دلالة مزدوجة، دلالة تجسد، وأخرى تجسد معنى المعنى، أو لنقل كما قال الباحث دلالة ظاهرية خارجية، وأخرى (باطنية) وفق المنظور التأويلي لها⁽¹⁾. إن هذا الحكم يؤصل المنهج الذي أعلن عنه الباحث في البيان (المدخل) ((الذي يحاول أن يربط الظاهرة الفنية ومتابعها الفاعلة))⁽²⁾ التي شكلت رؤيا الشاعر في العالم، وإن تشابهت البنية السطحية في التجريبتين الشعريتين. فالمنهج الذي طبقه الباحث يحدد في تلك من رؤيا الصوفي للعالم، حيث ربط بين بنية القصيدة التقليدية فيما يخص موضوعه الحنين، وبين القصيدة الصوفية التي كانت تأسس بالأولى. ((وإذا بمنين الشاعر (الروح) ليس حنيناً إلى وطن مكاني، ولكنه حنين إلى الأصل وطلب للعودة بحثاً عن نقطة البداية))⁽³⁾.

وفي سياق قراءة الباحث لموضوعه الحنين إلى الأوطان والأحبة، قارب عينية ابن الفارض⁽⁴⁾ الذي دل عليها قصة النفس التي حنت إلى عالم المثال، بعد أن عاشت في العالم الأسفل ومشت منه. نظر الباحث لموضوعه القصيدة (الحنين إلى الأوطان) على أنها أيقونة Icone أو صورة تكشف عن مواقف وتجارب الشاعر، بمعنى أن مكونات موضوعه الحنين وعلاقتها بمائل مكونات الموضوعات الصوفية وعلاقتها، وهذا كد المبدأ السابق الذي أكد عليه الباحث وهو أن قصيدة ابن الفارض نقول المعنى ومعنى المعنى، وبهذا كان نزوح ابن الفارض ((من موطنه، وإلفه إلى موطن آخر غريب يبدو معادلاً موضوعياً موائماً تمام الموائمة للروح من عالم الرواح إلى عالم الأشباح، وحنين الشاعر إلى موطنه الأصلي وتوفه للعودة يبدو معادلاً موضوعياً لحنين الروح إلى عالم الرواح وتوفها للعودة حيث كانت تنعم قبل أن تكون تشقى))⁽⁵⁾.

نتبين مما سبق أن قراءة الباحث لموضوعه الحنين إلى الأوطان جسدت رؤية مأساوية نهضت على التعارض والتوتر، والتي اختزلها بعد الغياب. وقد تميزت هذه القراءة بتناسقها وانسجامها مع التطلعات المنهجية التي أبين عنها الباحث في المدخل المنهجي. فالقصيدة الصوفية - كما، أكد الباحث -، علامة كبرى لما ذال تعبر عنه الملفوظات الظاهرة أو ما أطلق عليها المعنى، ومدلول وهو عملها وباطنها، أو ما اصطلاح عليه بمعنى المعنى. ويبقى التماثل بوصفه آلية إجرائية، هو أحد الأدوات التي اعتمد عليها الباحث لتعقيق

(1) مختار حجاب، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 92

(2) م. ص: 16-17

(3) م. ص: 92

(4) انظر، م. ص: 93، عينية ابن الفارض التي استشهد بها الباحث، والتي جاء فيها مايلي

القراءة التأويلية التفسيرية يتطابق فيها الشبه بالأصل المجرد. وعلى حد تعبير نظرية المحاكاة فإن الموضوع الشعري الصوفي هي محاكاة للمثال الذي يتوق إليه كل صوفي.

مبطت إليك من المحل الأربع
عجوبة عن كل مقلد عارف
وصلت من كره إليك وربما
أنفست وما أنست فلما واصلت
ورقأ ذات تمرز وتوسع
وهي التي سفرت ولم تبرقع
كرمت لراقك وهي ذات تقجع
ألفت مجاورة الحراب البلقع

رابعاً: تظهر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية

إذا كان التشكيل الموضوعاتي للخطاب الشعري الصوفي يتناظر مع الرؤيا الصوفية الثابتة في المثلث الدلالي الصوفي من خلال بعدي الغياب والحضور. فكيف تظهت عناصر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية للقصيدة الصوفية؟^(١) وبعبارة أدق فهل يوجد تماثل بين الرؤيا الصوفية للعالم وبين التشكيل الأسلوبية للتجربة الشعرية الصوفية؟ إن الإجابة عن السؤال هي محور هذا البحث حيث ستتناول من الكشف عن تظاهرات الرؤيا الصوفية في التشكيل الأسلوبية للقصيدة الصوفية بشكل عام، وتفصيلات قصيدة أبي مدين التلمساني بصفة خاصة.

وقبل البدء في عرض المقاربة، كان ولا بد أن نقف كما وقف الباحث عند مذاهب الأسلوبية لتمثل الاتجاه الأسلوبية الذي اقتضته قراءة مختار حبار، والذي يتسجم مع عنوان البحث وأهدافه الرؤيا والتشكيل، وبدون هذه الخطوة فلن نستطيع أن نتبين المقاربة التي اعتمدها الباحث، وأن تمثل خطوات الإجرائية التي طبقها على القصيدة الشعرية الصوفية.

إن الغرض الأساس من هذه المعالجة النظرية للمذاهب الدراسات الأسلوبية هو كشف محاولاتها لحاصرة الظاهرة الأسلوبية. وقد حصر الباحث مختار حبار الدراسات التي حاولت حصر الظاهرة الأسلوبية في ثلاثة اتجاهات نوجزها على النحو الآتي:

الاتجاه الأول: مثل الدراسات التي اعتمدت المرسل في تحديد مفهوم الأسلوب، ومثل هذا الاتجاه ينفون Buffon (1788-)، وبين الباحث أنه هو صاحب المقولة الشهيرة ((أما الأسلوب فهو الإنسان ذاته))، وكان من أوائل من ((ربط... بين الرؤيا والتعبير، وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير...، فالتعبير ما هو إلا تجليات للباطن في الظاهر))^(٢). في هذا السياق أشارم. حبار إلى أهم

(١) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 118

لدراسات الأسلوبية التي سارت في ركاب بيقوف (وهي الدراسات الأسلوبية النفسية الاجتماعية، والتي من بينها دراسة الباحث الفرنسي (هنري مورير) التي كتبها سنة 1959 بعنوان "سببولوجية الأسلوب"⁽¹⁾، ولعلم اكتشاف جاء به مورير، كما حدده الباحث، ((رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه))⁽²⁾، وكشف الباحث على ما قام به مورير ويتمثل أساسا في النقاط الألوان التعبيرية من العمل الأدبي انطلاقا من المكونات الأساسية في تشكيل نظام الذات الداخلية التي تنشغل في ((القوة والإيقاع والرغبة والحكم التلاحم⁽³⁾، ومن هنا يصبح العمل الأدبي انعكاسا لثلاث العميقة.

وفي ضوء هذا الاتجاه الذي يحدد مفهومه للظاهرة الأسلوبية من [جهة المرسل]، أشار الباحث إلى العالم النمساوي كيو سيترز بوصفه أحد أعلام الأسلوبية المثالية، والذي حدد منهجه من تقده للعقلانية التحليلية⁽⁴⁾، وقما يلي نقدم منهج كيو سيترز كما قدمه بيير جيرو Pierre Guiraud في العناصر التالية:

- 1- على الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق، وليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل الأدبي⁽⁵⁾. معنى هذا أن أي منهج يجد أصله وضالته في الإنتاج الأدبي، وفي هذا يخالف مورير الذي يؤكد على المبادئ النظرية⁽⁶⁾.
- 2- كل عمل أدبي يشكل وحدة كاملة، ويبقى فكر مبدعه يشكل انسجامه وتلاحمه⁽⁷⁾، ومن ثمة يبقى من الضروري كما يؤكد غنار حبار البحث عن الانسجام الداخلي فيه بفرض اكتشاف [الكاتب الضمني] أو البنية العميقة⁽⁸⁾.
- 3- أن تسمح كل جزئية بالدخول إلى مركز العمل.. فاجزؤه إذا رصد بعناية، فإنه سيمنحنا مفتاح العمل⁽⁹⁾ فالعمل الأدبي ينهض على جدلية الجزء والكل، فالبنية العميقة تقود إلى التفاصيل، وهذه تقود بدورها إلى البنية العميقة (الكاتب الضمني). ومن هنا يكون التشكيل حاملا للرؤية⁽¹⁰⁾.

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 118

(2) م. من: 118

(3) م. من: 118

(4) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79

(5) م. من: 79

(6) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 119

(7) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79

(8) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 119

(9) بيير جيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، 79

(10) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 119

القراءة التأويلية التفسيرية يتطابق فيها الشبه بالأصل المجرد. وعلى حد تعبير نظرية المحاكاة فإن الموضوع الشعري الصوفي هي محاكاة للمثال الذي يتوق إليه كل صوفي.

مبطت إليك من المحل الأربع
عجوبة عن كل مقلد عارف
وصلت من كره إليك وربما
أنفست وما أنست فلما واصلت
ورقأ ذات تمرز وئنس
وهي التي سفرت ولم تبرقع
كرمت لراقك وهي ذات تقجع
ألفت مجاورة الحراب البلقع

رابعاً: تظهر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية

إذا كان التشكيل الموضوعاتي للخطاب الشعري الصوفي يتناظر مع الرؤيا الصوفية الثابتة في المثلث الدلالي الصوفي من خلال بعدي الغياب والحضور. فكيف تظهت عناصر الرؤيا الصوفية في مكونات البنية الأسلوبية للقصيدة الصوفية؟^(١) وبعبارة أدق فهل يوجد تماثل بين الرؤيا الصوفية للعالم وبين التشكيل الأسلوبية للتجربة الشعرية الصوفية؟ إن الإجابة عن السؤال هي محور هذا البحث حيث ستتناول من الكشف عن تظاهرات الرؤيا الصوفية في التشكيل الأسلوبية للقصيدة الصوفية بشكل عام، وتفصيلات قصيدة أبي مدين التلمساني بصفة خاصة.

وقبل البدء في عرض المقاربة، كان ولا بد أن نقف كما وقف الباحث عند مذاهب الأسلوبية لتمثل الاتجاه الأسلوبية الذي اقتضته قراءة مختار حبار، والذي يتسجم مع عنوان البحث وأهدافه الرؤيا والتشكيل، وبدون هذه الخطوة فلن نستطيع أن نتبين المقاربة التي اعتمدها الباحث، وأن تشمل خطوات الإجرائية التي طبقها على القصيدة الشعرية الصوفية.

إن الغرض الأساس من هذه المعالجة النظرية للمذاهب الدراسات الأسلوبية هو كشف محاولاتها لحاصرة الظاهرة الأسلوبية. وقد حصر الباحث مختار حبار الدراسات التي حاولت حصر الظاهرة الأسلوبية في ثلاثة اتجاهات نوجزها على النحو الآتي:

الاتجاه الأول: مثله الدراسات التي اعتمدت المرسل في تحديد مفهوم الأسلوب، ومثل هذا الاتجاه ينفون Buffon (1788-)، وبين الباحث أنه هو صاحب المقولة الشهيرة ((أما الأسلوب فهو الإنسان ذاته))، وكان من أوائل من ((ربط... بين الرؤيا والتعبير، وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير...، فالتعبير ما هو إلا تجليات للباطن في الظاهر))^(٢). في هذا السياق أشارم. حبار إلى أهم

(١) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 118

انتفى السياق المنهجي أن ينتقل الباحث إلى عرض الدراسات العربية التي سارت في الاتجاه الذي يمتد على المرسل كمرجعية. ويمثل هذا الاتجاه في الدراسات العربية الحديثة عدد من الباحثين، ومنهم أحمد الشايب الذي أنهى الباحث دراسة كتابه بفكرة هامة نصب في اتجاهه يُفون فيقول فيها إن أهم ((ما يحسب لجلد الشايب هو وعيه الكامل بمسألة التناظر بين شخصية المرسل ورسالته، مما قصده يُفون في مقولته))⁽¹⁾.

ومن الباحثين العرب الذين تناولهم م. حبار عبد السلام المسدي الذي ظهر تأثيره بسيفون وميترز، أي بمقولة ((الأسلوب هو الرجل) وفكرة (الكتابة والكتاب الضمني)، غير أن مذهب المسدي، كما يته الباحث، نقلا عن الأستاذ جابر عصفور⁽²⁾ ((يميل إلى ما يسمى بالأسلوبية النفسية))⁽²⁾. وظهر منهج المسدي من خلال قراءته للشايب، إذ كان يبحث عن العوامل الخارجية والداخلية التي طبعت شخصية الشايب، وعن انعكاسها ((بخصائصها على شعره، فكانت منه بمثابة الفاعل وكان هو بمثابة القابل))⁽³⁾.

يختزل منهج المسدي في اكتشاف البنية العميقة الدالة (محرك التمزق، ثم محاولة إثبات فرضيته من خلال البناء العام للقصيدة والتدرج نحو الخاص. وخلاصة ما يتوخاه المسدي هو أن ((الأسلوب هو حصيلة ثنائية تجلبي ملامح الذات الشاعرة الممزقة والمحرومة، في الصراع الشعري شكلا ومضمونا، أو قل هو إسقاط الذات على الموضوع))⁽⁴⁾.

ولاحظ غنار حبار أن المسدي قارب المتنبي مقارنة أسلوبية باعتماده على التحليل النفسي وعلم النفس اللغوي، ويبحث ((في أثر المتنبي عن المكونات العميقة الدالة والحركة للعملية الإبداعية، على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل))⁽⁵⁾. وبهذا يعد المسدي من أعلام النقد العربي الحديث الذين يمثلون الاتجاه الأسلوبية في اعتماده على المرسل كمرجعية لحصر الظاهرة الأسلوبية، وتميز منهجه بالاعتماد على التحليل النفسي في مقارنته للظاهرة الأسلوبية.

ونصل مع الباحث إلى الدراسة العربية الثالثة⁽⁶⁾ التي تدخل ضمن فكرة يُفون. وتكمن أهمية هذه الدراسة في تتبع الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد، الذي ((يحاول دائما أن يوحد بين حياة المبدع وفنه، بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هي تجعل فن الشعر جزءا من حياته، أيما كانت هذه الحياة، وتغامر الطبيعة أن تكون

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين النلماني، الرويا والشكيل: 123

(2) م. س: 123

(3) م. س: 123-124

(4) م. س: 124

(5) م. س: 125

(6) بشر غنار حبار إلى دراسة محمد عبد المطلب-الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد-التي نشرتها مجلة فصول ع: 1 / 2 أكتوبر

- 4- الدخول إلى العمل الأدبي يكون عن طريق الحدس، ذهاباً وإياباً من مركز العمل إلى محيطه⁽¹⁾، ومن العموم، فقد أراد كيو سينزور أن تتجه أسلوبيه إلى زاويتين: تدرس الأولى التعبير من خلال علاقته مع الفرد من جهة، والجمهور من جهة ثانية. وتدرس الثانية الأسلوب بحثاً عن أسبابه⁽²⁾.
- 5- أكد سينزور أن العمل الأدبي لا يتحقق وجوده إلا في نظام أكبر، وما أن يتم إعادة بناء العمل... يضم إلى المجموع⁽³⁾.
- 6- الدراسة الأسلوبية هي نقطة البداية في هذا المنهج للوصول إلى البنية العميقة⁽⁴⁾، غير أن بيير جبرو يرى أن البدء بالدراسة الأسلوبية موقف نسري. فنحن نستطيع أن نتطلق من أية سمة أخرى للعمل الأدبي⁽⁵⁾.
- 7- أدبية العمل الأدبي في انزياحه، وكل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض المبادئ الأخرى⁽⁶⁾. فلا تتحقق بصمات الكاتب الضمني إلا بمقدار ما فيه من انزياح ودخول باللغة عن الكلام.
- 8- يلتمس سينزور التعاطف مع الأدبي، وعليه أن يؤخذ الداخل بكميته. وهذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل ومبدعه⁽⁷⁾ أي أنه لا بد من رؤية عناصر العمل من منظور شمولي ترابطي لكي تتكشف البنية العميقة⁽⁸⁾.
- وفي نفس الاتجاه أشار الباحث إلى مقولات أسابية تعد امتداداً لمنهج سينزور، أي امتداداً لخطوط الكاتب الضمني، ومن أهمها مقولة ماكس جاكوب (جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته)، ومقولة بول كلوديل (الأسلوب هو شخصية الإنسان)، ومقولة يروب (الأسلوب بصمات صياغة الخطاب، فتكون كالشهادة التي لا تمحى)⁽⁹⁾. وصفوة القول في هذا الاتجاه أن الأسلوب طريقة تشكيل الذات في العمل الأدبي تشكيلاً فكرياً وشخصية وموقفاً وعاطفة.

(1) بيير جبرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، 79-80

(2) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية: 46

(3) بيير جبرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي: 80

(4) م. من: 80

(5) م. من: 80

(6) م. من: 81

(7) م. من: 81

(8) مختار حبار، (د)، شعر أبي مدين النلساني، الرواية والشكل: 120

(9) م. من: 120

فعلط مسلط على المستقبل))⁽¹⁾ معنى ذلك أن النص الإبداعي لا يتحقق له أي وجود إلا من خلال وجود المرسل إليه الذي يعطي دلالة العمل الأدبي. ولذا فإن نظرية القراءة هي نظرية تفسير للنص، فالعملية الأدبية هي نص ومرسل إليه، أو قل هي مرسل أو مرسل إليه، وإذا غاب هذا الأخير، غاب الوجود الفعلي للنص، ومن هنا ((لا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورته كفعالية أساسية لوجود أدب ما. والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تغير مصيري بالنسبة للنص))⁽²⁾.

إن هذا الاهتمام الخاص بالمتلقي جاء نتيجة طبيعية للتطور الذي شهدته نظرية القراءة، وإلى الدراسات الأسلوبية التي أولى بعض روادها، كما بين الباحث، ((عنايتهم لمعنى التأثير / الإستجابة مرتكزا فكريا في تحديد مفهوم الأسلوب ودراسته⁽³⁾)).⁽⁴⁾ وقد ((تعرض (ب. جيرو) إلى تحديد مفهوم الأسلوب من جهات مختلفة، من بينها جهة المستقبل))⁽⁴⁾. وجاء م. ريفاتير بشعور جديد لمفهوم الأسلوب، إذ حصر ((السمات الأسلوبية في الخطاب بوصفها منبهات أسلوبية تثير ردود فعل المستقبل))⁽⁵⁾.

ومن تعاريف م. ريفاتير M. Riffaterre التي تحدد مفهوم الأسلوب من جهة المتلقي أو القارئ بوصفه مستجيبا لحبه، قوله: ((هو ذلك الإبراز (Mise en relief) الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية، بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النص، كما أنه لا يمكن أن يكشفها دون أن يحددها دالة ومتميزة، وما يتحصل قوله: هو أن اللغة تعبر، والأسلوب يعمل على إبراز القيمة))⁽⁶⁾.

من هذا المنظور يرى م. حبار: أن الأسلوب يشكل مع القارئ ثنائية (المنبه والاستجابة) في علاقة تفاعلية بينهما))⁽⁷⁾. وإن عدم استجابة المتلقي للأسلوب (المثير) ((هو في حد ذاته إخلال بجمالية

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1: 128-129

(2) عبد الله محمد الغدامي، الخطبة والتكفير: 75

(3) من رواد الأسلوبية الذين ذكرهم الأستاذ غنار حبار باعتبارهم يمثلون الاتجاه الثاني هم: بيريرو P. Guiraud صاحب كتاب الأسلوبية، وميشال ريفاتير M. Riffaterre من خلال كتابه تحولات في الأسلوبية البنوية

غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 129

(4) م. من: 129

(5) ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، 19، (تر): ح. لحميداني، نقلا عن: غنار ح.، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 129

(6) م. من: 129

(7) م. من: 129

حياة الشاعر وفنه شيئا واحداً⁽¹⁾. وقد تجلّت هذه الرؤية النقدية عند العقاد في تطبيقاته النقدية التي خصها لشعراء قدامى من أمثال أبي نواس، وابن الرومي. ويصل الباحث ثم جبار إلى خلاصة يؤكد فيها على منهج العقاد السيکولوجي الذي اعتمده في قراءة الشعراء القدامى قائم على ربط المبدع بإبداعه.

في هذا السياق نبذ اعترافنا على منهج الأستاذ محمد عبد المطلب الذي عد الدراسات السيکولوجية التي أنجزها العقاد على شعراء قدامى من باب النقد الأسلوبي. ذلك أن العقاد لم يكن مهتماً بالدراسات التي أنجزها في هذا المجال الوقوف على الظواهر الأسلوبية للشعراء الذين درسهم بقدر ما مشغولاً بهاجس المنهج النفسي، أي أن العقاد بوصفه ناقداً كان يصب اهتمامه الذي على المبدع قبل، وهذا لا يعد اهتماماته لدراسة الأساليب، إنما كان يبحث عن خصائص الشخصية ((النفسية من خلال الإنتاج الأدبي، وتحليل نفسياتها وإرجاع مكوناتها إلى أصلها النفسي في طبيعة الفرد، أو في تكوينه الجسمي))⁽²⁾. الاتجاه الثاني: وهو الاتجاه الذي يحدد الأسلوب من جهة المتلقي، وهو من الاتجاهات المتأصلة في النقد القديم، ولقيت اهتماماً خاصاً في النقد الحديث، إذ أصبح الاهتمام منصفاً نحو المتلقي أو القارئ بوصفه طرفاً في العملية الإبداعية، ((ومن هذا المنظور فإن صياغة الرسالة / النص لا تتم وفق مقتضى حال المرسل بقدر ما تتم وفق مقتضى حال المرسل إليه))⁽³⁾. وفي هذا الصدد أشار الباحث إلى الدراسات النقدية في التراث العربي التي تناولت هذه المسألة، ومنها صحيفة بشر بن العتير البغدادي⁽⁴⁾ باعتبارها من النصوص النقدية القديمة التي توصل لنظرية المتلقي⁽⁵⁾.

وتناول الباحث أيضاً الدراسات الغربية التي اهتمت بمحصر الأسلوب من جهة المرسل إليه أو المتلقي، وبين أنها ((قامت على ما يمكن أن نطلق عليه نظرية المنبئ والاستجابة على اعتبار أن الأسلوب

(1) غنار جبار، شعر أبي ملين التلمساني، الرواية والتشكيل: 126

(2) أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث: 51

(3) غنار جبار، شعر أبي ملين التلمساني، الرواية والتشكيل: 128

(4) الجاحظ، البيان والبيان، ج 1: 95

(5) وما جاء في هذه الصحيفة: ص 95 فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقها أن تصونها عما يفصلها ويهجنها، وعما تعود من أجله أن تكون أسراً حالاً منك قبل أن تنسأ أظهارهما، وترنهن نفسك بملابنها وثقلها حقها. فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك ريقاً عذبا، وفخماً سهلاً، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً وتقريباً معروفاً، أما عند الخاصة أن تكون للخاصة تصدت، وأما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس بشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب واحترام المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال. وكذلك اللفظ العامي والخاص. وانتدرك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، ولا تكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلتطف عن الدهاء، ولا تجفو عن الإكفاء... فانت البلي

مطلبه، ولا حتى إلى مضمونه أو معانيه، بل يرجع إلى ما فيه من أساليب جاءت نتيجة لما فيه من عدول و
 انزياح (من معيار)⁽¹⁾. وما يمكن أن يستفاد من هذا القول أن قيمة العمل الإبداعي لا تكمن في فكر
 صاحبه (الكاتب الضمني)، ولا في ما يثيره من رد الفعل أو الاستجابة قدر تضافر المنبهات، إنما ترجع قيمته
 إلى أدبته وما فيه من شعرة التي هي متضمنة فيه.

ولتأصيل هذا الاتجاه في البلاغة العربية استشهد الباحث برأي الجاحظ المعروف والمتداول عند
 الباحثين والنقاد⁽²⁾، كما استشهد برأي أبي الفتح بن جني الذي تعرض فيه إلى مسألة الانحراف، الذي تتبع
 منه عدة أساليب الانزياح⁽³⁾.

أما أين المعز (296-) فقد أسس مستوى المكون الاستبدالي، وفرق بين الكلام المرسل والكلام
 المدع، وأكد الباحث أن قدامة بن جعفر (337-) سار على منهج ابن المعز في (نقد الشعر)، وأبو هلال
 العسكري (385 هـ) في الصناعتين، وابن رشيق (485 هـ) في (العمدة). وفي هذا السياق أشار الباحث
 إلى مستوى المكون التركيبي في الدرس البلاغي الذي أسسه أبو عثمان في كتابه المفقود (نظم القرآن)⁽⁴⁾.
 وسار على مذهبه السجستاني (316 هـ) في كتابه المفقود، أيضاً، (نظم القرآن).

أكد م. حبار أن القاضي عبد الجبار نجح في جمع مستوى [المكون الاستبدالي] الذي أسسه ابن
 المعز، ومستوى [المكون التركيبي] في الدرس البلاغي الذي أسسه الجاحظ في مستوى واحد أو قل في نظرية
 واحدة (تجمع بين المكونين: الاستبدالي والتركيب)⁽⁵⁾. وجاء عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) الذي وثق
 بين المستويين [البدعي] (الاستبدالي) و[النظم] (التركيب).

وفي العصر الحديث فإن مقارنة الأسلوب من جهة خط الرسالة، ظهرت عند الشكلايين الروس،
 ثم لقيت المقاربة رواجاً عند النيبويين (الشكليين) الذين قاموا بنشر هذه عبر العالم. وخلاصة نظريتهم أن
 أدبية النص تكمن في صياغته وأسلوبه. ويرى م. مختار أن تپيانوف يلتقي مع الجاحظ حينما يؤكد ((على
 كيفية التعبير وطرقه وأنماطه))⁽⁶⁾. وعد الباحث يول فاليري رائد الأسلوبية الغربية الحديثة، فهو الذي عرف
 الأسلوب وحدده بوصفه انزياحاً عن معيار، وأشار الباحث في هذا السياق إلى رومان جاكسون R.
 Jakobson بوصفه أحد أعلام (نظرية الانزياح). وما ينبغي أن نقف عنده اعتماداً جاكسون محورين: محور

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 133

(2) راجع، الجاحظ، أبو عثمان بن جبر، الحيوان، 1 /

(3) راجع، أبو الفتح عثمان بن جني، المشتب، في تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصف، (د)،
 عبد الفتاح [سماعيل شلي، 2 / 86.

(4) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 134

(5) م. ص: 135

(6) م. ص مختار: 136

المثلي))⁽¹⁾. فقيمة النص تزداد أو تنقص حسب قوة هذه الاستجابة التي يتوفر عليها المثلي حسب تأمل واستعداده، ((ومن هنا تكون قيمة النص فيما يتفاعل به القارئ من عناصر الكتابة))⁽²⁾.

يشير الباحث م. حبار إلى الطريقة الإجرائية التي اقترحها م. ريفاتير لتحليل الأسلوب، ومن تنهض على مسلمة معروفة (ليس هناك دخان بدون نار) وفحواها كما قال الباحث ((إيجاد علاقة بين البنية النفسية العميقة التي تفسر الخطاب، وبين البنية اللسانية التي تشكل في سطحه، وفق الإرادة الواعية للبناء النفسية))⁽³⁾. وبعبارة أخرى فإن الطريقة الإجرائية التي اقترحها م. ريفاتير تقوم على أساس من التناظر والتماثل بين البنية العميقة (الرؤية) وبين البنية السطحية التي تحمل هذه الرؤية. وتعود بنا هذه المسئلة إلى البيان المنهجي الذي عرضه الباحث في مدخله، فهي تلتقي مع ((المنهج الذي يحاول أن يربط الظاهرة الفنية ومنابعها الفاعلة))⁽⁴⁾. وتجنب الانطباعة والذاتية التي وقع فيها سيستزر. ومن هنا نجد نختار حبار مقارنة ريفاتير تفرض نفسها وإلحاق. فما هي الخصائص التي تتوفر عليها وهي:

- 1- توسيع القارئ إلى قراء متعددين، وسماهم بملفين، و حددهم في ثلاثة أنماط⁽⁵⁾.
- 2- السياق الأسلوبي الذي يوجه القارئ النموذجي⁽⁶⁾.
- 3- رصد جزئيات الظاهرة الأسلوبية متضافرة تبين عن استعمال واع للغة بفرض الكشف عن رؤيا المؤلف.

الاتجاه الثالث: وهو الاتجاه الذي يعرضه م. حبار، ويقارب الأسلوب من جهة خط الرسالة، أي أنه الاتجاه الذي لا يولي اهتماما لمرسى الرسالة و المرسل إليه، فلا مكانة لليات أو المثلي. وحيث أن هذا الاتجاه، كما أكد الباحث، ((ضارب بمجذوره في البلاغة العربية، (وفي) أغلب الدراسات الأسلوبية الحديثة، النظرية منها والتطبيقية، بل إن هذا المذهب هو الذي يشكل نقطة الالتقاء الجوهرية بين البلاغة العربية وأسلوبية الانزياح في ذهابهما إلى أن ما يميز النص الأدبي من غيره من النصوص، لا يرجع إلى قائله ولا إلى

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 129

(2) عبد الله محمد الغدادي، الخطبة والتكبير: 78

(3) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 130

(4) م. م. 17

(5) راجع، م. م. 130

(6) قام الباحث بربط المعيار الثاني بالاعتبار الثاني الذي تنهض على مبدأ تقسيم الكلام إلى ضربين، وهو المبدأ الذي أصله عبد القاهر الجرجاني، كما بينا، فالسياق الأسلوبي عند ريفاتير يتماثل مع الضرب الأول من الكلام الذي ينتج المعنى النحوي، وهو النص المغلق. أما الأسلوب وهو العنصر الذي يحدث المفاجأة، فإنه يتناظر مع النص المفتوح الذي ينتج المعنى ومعنى المعنى، راجع، م. م. 131

الإيجائية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيجاء ونقلص التصريح وهو نقبض ما يطرد في الخطاب العادي⁽¹⁾. ولولا هذا الإجراء المنهجي الذي اعتمده الباحث لما قللنا مقارنته في قراءته لشعر أبي مدين التلمساني.

بعد هذا العرض المنهجي الذي مكنتنا من الكشف عن المقاربة الأسلوبية التي نبناها الباحث، والتي تتجسم مع أهداف بحثه والمتمثل أساساً في تفسير العلاقة بين رؤيا الأديب الصوفي للعالم وبين أسلوبه. تنتقل إلى الدراسة التطبيقية للنص الشعري الصوفي للكشف عن مقاربة الباحث في قراءاته للأساليب التي تهيمن على النص الشعري الصوفي، من خلال منظور الاتجاه الأول الذي يمدد مفهومه للظاهرة الأسلوبية من جهة المرسل، أي من الاتجاه الذي يجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير. ولتحقيق هذه الغاية رسمد الباحث الأساليب المهيمنة التي حددها في: (التقابل، والتشثيل، والتجريد، والتناص، والأسلوب القصصي). - أسلوب التقابل: من الأساليب المهيمنة في النص الشعري الصوفي، إذ لخصته التجربة الصوفية نفسها، (التي تقوم أساساً على التقابل والتخالف بين بعديهما المجهودين، وهما بعد الغياب، وبعد الحضور، المكونان الأساسيان للبنية العميقة الدالة)⁽²⁾. ولا حظ الباحث أن رؤيا الصوفي للعالم تتجسد من مظاهر التقابل والتعارض، ولولا ذلك لما تجملت الرؤيا المفترضة بين [الذات الصوفية والذات المحبوبة] التي اختزلها الباحث بين (الأنا والآخر)، فسبب بعد الغياب (الرؤيا)، الذي أنشأ التعارض في القصيدة الشعرية الصوفية الذي تولت عنه (الدلالات المتناقضة كالتلفص والكمال، والفصال والوصال والثنائي والثلاثي والأنا والهو)⁽³⁾.

وأسلوب التعارض في قصيدة أبي مدين كما وصفه الباحث، جاء مضمناً، فهو من النوع الذي لا يصرح به. وتكمن أهميته في أنه (تشكيل بنيوي ومكون أساسي في بنيتها (القصيدة) السطحية، لأن رؤيا الصوفي إلى العالم بوصفها بنية عميقة دالة، هي نفسها بنية ذات طبيعة تقابلية)⁽⁴⁾. وإذا هدنا إلى منهج كيو سينزرد فإن الرؤيا والبنية العميقة في القصيدة الصوفية، هي الكاتب الضمني نفسه المجدد لرؤيا الفاعل في صورة تقابلية.

كشف التحليل الأسلوبي للبنية السطحية للقصيدة التي اقترحها الباحث للتدليل على أسلوب 'التقابل'، فالبنية تبي على مكونين أساسيين هما: الأنا (الذات الصوفية)، والآخر (الذات العلية) والعلاقة بينهما علاقة غياب التي جسدتها البنية السطحية. ومن هنا يصل الباحث إلى نتيجة تتمثل في كون بناء القصيدة المستهدفة ثم على أساس تقابل وتعارض بين المكونين الأنا والآخر الذين تنهض علاقتهما على

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: 95

(2) مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 140

(3) م. من: 140

(4) م. من: 141

الاختيار الذي يقتصر للمكون اللفظي والاستبدالي⁽¹⁾، فـ ((لا يتوقف الإنسان اللغوي عند الإنسان على العلاقات التأليفية فقط، وإنما يستدعي أيضا علاقات استبدالية، تنتمي إلى مجموعة فرعية تتكون من وحدات لغوية قادرة على أن تظطلع بالوظيفة النحوية نفسها في ملفوظ ما. وبعبارة أخرى يمكن لكل وحدة لغوية من تلك المجموعة أن تحل محل الأخرى في جملة معينة. وهكذا))⁽²⁾. أما محور التوزيع وهو الذي يقتصر للمكون النظمي والتركيب، وهو ما اصطلح عليه بالـ محور التألفي Syntagmatique لأن ((إنتاج اللغة يقوم على مجموعة من العلاقات التأليفية التي تعتقد بين لغوية لغوية تنتمي إلى مستوى واحد، وتكون متقاربة ضمن ملفوظ معين أو عبارة ما أو مفردة))⁽³⁾.

ويذهب الباحث م. حبار أن تركيز ر. جاكسون على محوري ((الاختيار والتأليف)) جعل نظريته تلتقي مع ما توصل إليه الدرس البلاغي انطلاقا من ابن المعتز - في تأسيسه للمكونين ((الاستبدالي والتركيب)) - إلى عبد القاهر الجرجاني في توفيقه بين المستويين البديع والنظم أو ما ذهب إليه في نظرية العدول أو الاختيار والتوزيع عند جاكسون⁽⁴⁾.

اختتم الباحث المدخل المنهجي حول الاتجاهات الأسلوبية الحديثة بعرض المستويات الإجرائية لـ هنريش بليث التي استعان بها على تحليل النص الأدبي تحليلا أسلوبيا سيميائيا، فضلا عن المستويين الأساسيين السابقين ((الاختيار والتأليف))، ويضيف أربعة مستويات فرعية أخرى هي: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الخطي، والمستوى النصي⁽⁵⁾.

إن قراءتنا للاتجاهات الأسلوبية الثلاثة كان من باب الإفادة من هذه الاتجاهات التي تنسجم مع القراءة التي تمكن من مقارنة الرؤية والتشكيل لمعرفة ((موقع الدراسة التطبيقية للنص الشعري (الصوفي))⁽⁶⁾. ومعرفة الاتجاه الأسلوبي الذي تبناه الباحث والذي لا يختلف في روحه عن روح المنهج العام للدراسة وهو الإفادة من منهج البنيوية التكوينية ومن الدراسات التطبيقية التي تربط الظاهرة الفنية بمتابعتها الفاعلة. وخلال عرضه للاتجاهات الأسلوبية الثلاث، نأكد لنا تبني م. حبار الاتجاه الأول، لأنه يتفق، كما قال الباحث، ((مع عنوان بحثنا الذي هو أثر رؤيا والتشكيل أي العلاقة بين رؤيا الأديب للعالم وبين أسلوبه، كما أن ذلك، لا يمنع من الإفادة من الذهب الأخير في كون الأسلوب هو انزياح، بل ((إنه مجموع الطاقات

(1) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 135

(2) عبد العزيز لحويث، الاستمارة عند رومان جاكسون، مجلة علامات، م 14، ع 54، ديسمبر 2004: 226

(3) م. س: 226

(4) ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، 19، ترجمة: حيد حميداني، نقلا عن: غنار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 291

(5) غنار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرواية والتشكيل: 137

(6) م. س: 139

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله
إذا اهتزت الأرواح شوقاً إلى اللقا
أما تنظر الطير المغفص بما نسى
ينسج بالفرس ما بنفسه
ويرقص في الأفقاص شوقاً إلى اللقا
كذلك أرواح الحسين بما نسى

إذا لم تطلق معنى شراب الموى دنا
ترقصت الأنسجاح بما جاهل المعنى
إذا ذكر الأوطان حن إلى المغنى
تضطرب الأضواء في الحسن والمعنى
تنهز أرباب العاقول إذا غنى
تهزها الأشواق للعالم الأمنى

ومن نماذج أساليب التمثيل التي تظهر من خلالها بُعد الحضور اختار الباحث نموذجاً شعرياً لابن الفارض⁽¹⁾ يمد نشوة الاتحاد والحلول، وقد وقف في هذا النموذج عند مقارنة تمثيلين متباينين: للأسلوب الأول (المرأة المتبوعة)، وهو التمثيل الذي وجد فيه الباحث تمهيداً لحالة الحضور والحلول والاتحاد.

الموضوعة الصوفية	التناظر	الموضوعة الحسية
- حلول الأنا في الآخر حال الشاعر في توحده - ينطق بلسان الوحدة الحق ينطق بلسان الخالق	الحضور	- امرأة متبوعة أصابها مس من الجن الجن متحد بالمرأة ومتحدة به - هي تنطق ويعلم الناس أن ما يسمعون ليس كلامها

تكمن أهمية هذا التمثيل الذي وظفه ابن الفارض في كونه جاء على تمام التشاكل بين الأصيل والشبه⁽²⁾. ومن هنا تظاهرت رؤيا الشاعر ابن الفارض من خلاله أسلوب التمثيل، والذي كشفه نختار حواراً عن طريق آلية التماثل والتناظر التي عطت إمكانية إنتاج المعنى ومعنى المعنى.

(1) ابن الفارض

راجع، المقطعة، م. من: 151

سأجل إشارات، عليك خفية
وأعرب عنها مغرباً حيث لات
وأثبت بالبرهان قولي ضارياً
بمتبوعة ينيك في الصرح طيرها
ومن لغة تبدو بغير لسانها
وفي العلم حفا أن مهدي غريب ما

بها كمبارات، لديك، جلية
حين لبس بتياني: سماح وروية
شال عرق، والخليفة عمدي
على قمها في مسها، حيث جنت
عليه براهيم الأولة صحت
سمعت سواها، وهي في الحسن أبدت

(2) راجع، غبار حبار، شعر أبي مثنى التلمساني، الرويا والتشكيل: 152

أساس التوتر الذي كان سبب الفجوة بين الذات والآخر. ومن هنا كانت رؤيا الشاعر رؤيا غياب، وهي رؤية مأساوية للعالم. لأنها أسست على التعارض وتقابل سبب هذا الوصال والتواصل الذي يأمل الشعر الصوفي أن يحققه بين ذاته وبين الذات العلوية. ومثل هذه الرؤيا المبنية على ثنائية التقابل والتعارض تهيم على جل الشعر الصوفي عند أبي مدين التلمساني، وهو الآلية الأسلوبية التي مكنت الباحث من الكشف عن رؤيا أبي مدين للعالم.

أما الأسلوب الثاني الذي اختاره الباحث لتجسيد رؤيا العالم للبعد، هو أسلوب التمثيل الذي ركز عليه بوصفه أسلوبا مهيمنًا، يساعد على مقارنة بعد الغياب (رؤيا الشاعر) وتشخيصه، فأسلوب ((التمثيل)) يعد من أهم أساليب القصيدة الصوفية. نظرًا إلى ما يمتاز به من الدلالات الذوقية المخصصة بالتحريد، ونظرًا إلى أن التجربة الصوفية هي تجربة ذوقية فردية، وليس لها في اللغة الوضعية معجم يقوى على ترجمتها وإخراجها كما هي من البطلون إلى الظهور⁽¹⁾.

بعد بيان الأهمية التي يكتسبها أسلوب التمثيل، نلج إلى تحليل قراءة الباحث لبيان المقاربة التي بناها الباحث للكشف عن رؤيا أبي مدين من خلال التشكيل، أي من أسلوب التمثيل، الذي وقف عند إحدى نماذج الشهيرة وهي (الطير القفص)⁽²⁾. ولتفسير هذا الأسلوب اعتمد الباحث على آلية التناظر والتماثل بين الدلالة التي تدل على المعنى، وبين دلالة معنى المعنى، وهي الآلية التي مكنته من بناء العلاقة بين رؤيا أبي مدين، وبين أسلوب قصيدته. ورأى أن التباعد الذي كان قائمًا بين الموضوع الصوفي والموضوع الحسي تحول إلى تقارب بين الموضوعين المتباعدين.

الموضوع الصوفي	التناظر	الموضوع الحسية	الرؤيا / غياب
- الأرواح		- الطير	دلالات ذوقية = /
- الجسد		- القفص	دلالات حية
- العالم الآسي		- عالم الطير الفسح	
- حنين الأرواح و توقها		- تغريد الطير واضطرابه في قفصه و توقه إلى	
إلى العودة و الفناء		حرته	

إن هذا التمثيل نشأت عنه حالة من التوتر والاضطراب، وبالتالي كان ملائمًا لبعد الغياب الذي ترتبت عنه رؤيا مأساوية للعالم. ونتيجة لذلك كان التعارض الذي حدث للشاعر والذي لم يمكنه من تحقيق بقية (التوحد)، ومن هنا كانت مزية التمثيل في إنتاج بلاغة المثال.

(1) مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، الرقيا والتشكيل: 150

(2) راجع الآيات التي أوردها الباحث، م: 150

أخرى^(١). وقد وقف الباحث عند مصطلح السرق حيث يخرج من باب الأخلاق ليدخله ضمن حفل المحاليات النصبية^(٢). فالسرق، أسلوب من الأساليب وصورة من صور حوار النصوص فيما بينها، مثلما يتجاوز الناس فيما بينهم، فيأخذ هذا من ذلك بعضاً من كلامه عما قد يراه أفقر في البيان من كلامه أو أحلى زينة في نصه^(٣). وفي العصر الحديث ظهر مفهوم التناص بوصفه شكلاً من ((الشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص))^(٤).

في ضوء هذه المدخل قرأ الباحث شعر أبي مدين التلمساني بوصفه تشيلاً أسلوبياً يتجاوز الموروث الشعري عند الشعراء السابقين، فلاحظ أن أبا مدين قد أكثر من الأليات التناصية التي مكتسبة من أن يفهم حواراً فاعلاً بين شعره والموروث الأدبي بشكل عام. ومن أهم الأليات التناصية التي أكثر منها أبا مدين أشار إليها مختار حبار^(٥) ((الانتباس والتضمين من مصدرين أساسيين هما: القرآن الكريم، وشعر المذريين بعمامة ومجنون ليلى بخاصة))^(٦).

وعلى مستوى الإجراء ذكر لنا الباحث نماذج من التناص الذي وظفه أبو مدين التلمساني، ومنه على الخصوص قصيدة (لست أنسى الأحباب) التي هيمن فيها الانتباس الذي أدخله في باب التناص الفني، ذلك لأن الشاعر قد استهواه التناغم المعجب الذي صنعت سورة مريم^(٧) في توكيدها بوجه عام، وفي لومها المنتهية بالياء الممدودة بوجه خاص^(٨).

ومن نماذج النوع الثاني من التناص الذي في شعر أبي مدين التلمساني (التضمينات من الشعر المذري)، وأشار مختار حبار على سبيل المثال إلى بائية أبي مدين (تذلت في البلدان) وهي من تناص التعفيد القائم على الإعجاب والتقدير للنص المتفاعل به أي قصيدة المجنون (منى يشفي منك الفؤاد

(١) راجع نور الدين صدار، السرقات الأدبية في ضوء نظرية التناص، رسالة ماجستير، مطروحة، الفصل الأول

(٢) م. ص

(٣) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 161

(٤) م. ص: 161

(٥) راجع: محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كرميتفا، مجلة علامات، م 14، ع 54، ديسمبر 2004: 380

(٦) وهي مكية، نزلت بعد فاطر، وعدد آياتها ثمان وتسعون آية، وتهدف إلى تقرير مبدأ التوحيد لله ونفي الشرك والولد من وإثبات البعد، وتضخ القصص مادة لذلك، ثم تعرض لبعض المشاهد يوم القيامة، ومناقشة المتكرين للبعث. ومن أمثلة التناص التي ذكرها الباحث قصيدة (لست أنسى الأحباب) التي ينتهي كل بيت منها بانتباس فاعلة أو جزؤه منها على الشعر الآتي:

لست أنسى الأحباب ما دمت حيا ما لنا ولا للنوى مكانا نصيبا

مفيس من قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنِي سَبَازَةً أَنَّى مَا كُنتُ وَأَوْصَانِي بِالْعِزَّةِ وَالْزُّكْرَةِ مَا دُمْتُ حَيًّا﴾ الآية 31 من سورة

مريم

(٦) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرويا والتشكيل: 162

أما النموذج الثاني من الأساليب التمثيلية الذي اختاره الباحث فهو من أرقس النماذج التمثيل، لأنه يجسد ظهور جبريل - عليه السلام - متلبساً بصورة دحية⁽¹⁾ وكشف الباحث أيضاً عن الشعرية التي أضاعها هذا المثال من خلال آلية التناظر التي مكنته من أن يميز ما بين الدلالة الظاهرة والدلالة المضمرة، التي حدثت رؤية ابن الفارض⁽²⁾ فالمنى الظاهر للناس [دحية] الذي يسأل، وثاني - صلى الله عليه وسلم - يحبه أمام الحضور أما المنى المضمرة، فإنه يمثّل في أن النبي - صلى الله عليه وسلم - نظر إلى شخصية [دحية] على أنها مثل اثنين (جبريل ودحية) إن هذه الصورة تماثل صورة (الصوفي في حال الاتحاد - وليس الحلول - فإنه يشهد الوحدة بعين الجمع، ويشهد الكثرة بعين التفرقة)⁽³⁾، إن أسلوب التمثيل كما قرأه نختار سبارك يكشف عن رؤية ابن الفارض وهي (الاتحاد)، أو قل هو يكشف عن (بعد الحق) في التثليث الدلالي الصوفي، الذي يغتزل رؤية الصوفي ويضع دورة التصرف في الغياب والحضور.

ونسوق، الآن، أسلوب التجريد الذي انتقاءه الباحث بوصفه أحد الأساليب البلاغية التي شاع استخدامها عند الشعراء الصوفيين لتجسيد رؤياهم للعالم. والتجريد من الأساليب التي تنسجم مع التجربة الشعرية الصوفية، لأنه يتيح للشاعر الصوفي التوسع في عمله الإبداعي، الأمر الذي يثرّب عنه قراءة أعمق وتأويلاً أشمل. وقد اصطقل عليه السجلماسي بـ (الاتساع) (وهو اسم مثال أول منقول إلى هذه الصناعة، ومنقول بجهة التخصيص عموم الاسم على إمكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ... إلى معنيين [ثنيين])⁽⁴⁾، إن أسلوب التجريد الذي ونقده الشعراء الصوفية، يتيح إمكانية إقامة 'مائلة' بين الدلالة العامة (المنى) والدلالة الخاصة (معنى المنى).

وفي النموذج الرابع من نماذج التشكيل الأسلوبية للتصيدة الصوفية نجد أسلوب التناص، وهو من الأساليب التي حظيت بمداومة التفاد منذ القديم، وهو الذي عرف بالسرقات الأدبية، وبمصطلحات

(1) راجع، م س: 152

(2) ابن الفارض، 152

وهي دحية وأبى الأمين نبينا	بصودته في يده وحبي النبوة
أجبريل قل لي: كان دحية، وإذ بنا	لمهدي الهدى، في حبة بشرية؟
ولي علمه، عن حاضرته، مزه	بماهي الرمي من غير مرية
يرى ملكاً يحوي إليه، وغيره	يرى رجلاً يدهي لده بصحبة
ولي من أم الرويتين إشارة	تنزه عن رأي الحلول عقدي

(3) غفار حبار، شعر أبي مقين التلمساني، الرّوا والتشكيل، 153

(4) عمود دراية، الشعرية عند السجلماسي في كتاب المنزع البديع نحو ناصيل للشعرية العربية، مجلة، أبحاث البرسوك، م

ماثل الباحث بين الرؤية الصوفية وبين العناصر القصصية المشكلة لأسلوب القصة في التجربة الشعرية عند أبي مدين التلمساني، ووجد أن التجربة الشعرية الصوفية تهيم عليها ثلاثة عناصر: البطل / الحوار / الحدث.

فالعنصر الأول البطل يجسد الرؤية الصوفية الممثلة للذات الصوفية، كما بين الباحث، المقامرة البطلة، وهذه تماثل في العودة الاختيارية أو الصوفية التي تصور اختيار الصوفي وإبتلاءه. والعودة الاضطرارية أي الموت والتي تكون بعد العودة السابقة⁽¹⁾. وما كان لهذه البطولة أن تتجسد في التجربة الشعرية الصوفية لولا أتمثال الذي أقامه الباحث بين [العودتين] لإبراز الرؤيا الصوفية والكشف عن مظهرها الفني.

أما الحوار فهو الآلية الفنية الأساسية التي تتمظهر من خلالها الرؤية الصوفية للعالم، باعتبار أن هذه التجربة تنهض على ثنائية [الأنا والآخر]⁽²⁾ وبواسطة هذا الحوار انكشفت ألحبة القطرية التي كشفت عن الذات الصوفية المتعلقة بالمحجوب⁽³⁾.

ويجيء عنصر الحدث في القصة الشعرية الصوفية ليساعد بدوره على كشف مظهرات الرؤية الصوفية، وهو العودة الاختيارية وهي في حد ذاتها حدث لأن الصوفي، كما بين نختار حواراً، يريد العودة إلى اللانهائي... اللامكاني، اللازماني⁽⁴⁾ قبل لقاء ربه (الموت) أي العودة الاضطرارية وهي العالم النهائي. وقد تناظر الحدثان المجدان لـ العودة الاختيارية (العالم اللانهائي) والعودة الاضطرارية (لعالم النهائي) في كثير من أشعار أبي مدين التلمساني⁽⁵⁾.

اتضح أن المقاربة التي تبناها الباحث نختار حواراً لقراءة شعر أبي مدين التلمساني للكشف عن الرؤيا الصوفية للعالم، تستمد مقوماتها المنهجية من المنهج البنيوي التكويني الذي بلوره ك. غولدمان، ومن الدراسات والأعمال النقدية التي ربطت الظاهرة الفنية برويتها أو مكوناتها البانية. كما تكشف هذه المقاربة عن تأثير الباحث بدراسات نقدية أخرى تعرف من التحليل، وهي على الخصوص (الرؤية والأداة) لأعبد الحسن طه بدر⁽⁶⁾ (المتنمي) لأغالي شكري. وقد بدا واضحاً تأثير نختار حواراً بمنهجيهما على الرغم من أنه لم يشر إليهما صراحة.

(1) نختار حواراً، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 167

(2) راجع، م. س: 170

(3) راجع، م. س: 170

(4) م. س: 171

المعذب]. ومثل هذا التناص ساعد الباحث على الكشف على رؤيا الصوفي للعالم والتي تتمثل هنا في إتيان الذات الساكنة للمغيب والتي بناظرها مرحلة الفرق الأول [خلق] (1).

والشاهد هنا أن أسلوب التناص في بانية أبي مدين كان بمثابة البنية السطحية والأداة التي تظهرون من خلالها رؤيا أبي مدين التلمساني وهي رؤيا، كما أومأنا منذ حين، تجدد بعد الغياب في المثلث الدلال الصوفي أو الفرق الأول وقد تماثلت هذه البانية وتناظرت مع بانية عنون ليلى التي أسرت إليها، حتى أضحت القارئ لا يميز بين بانية المجنون وبانية أبي مدين، حيث غدت تماثلت تجربة الحب عند الشاعرين تتماثل في كل شيء (2).

ومن الأساليب التي تظهرت فيها رؤيا الشاعر الصوفي للعالم، الأسلوب القصصي وهو من الأساليب الشائعة في شعر أبي مدين التلمساني، والتي ساعدته على تجسيد رؤيته. وللكشف عن هذا المتظهر، قام بختار حوار بعقد مقارنة بين جنس الشعر وبنس القصص ولاحظ أن الأجناس الأدبية، بشكل عام، تتداخل وتتواصل فيما بينها ويستعير بعضها من بعض (3). وتكمن أهمية هذا القول في كونه بعد تمهيدا من الباحث للحديث على أن الشعر لا يضيره أي شيء إذا استعار جنس القصص، فالتراسل بين الأجناس الأدبية بات أمرا مشروعاً، بل إن أدبية الجنس الأدبي - في كثير من الأجناس الأدبية - نراها لا تتضح إلا من خلال هذا التفاعل والتجاوز بين الأجناس الأدبية.

من أجل ذلك يرى بختار حوار أن طبيعة التجربة الشعرية الصوفية تجعلها أقرب إلى جنس القصص لب واصل يجمع إلى رؤية الشعر الصوفي نفسه ((المتحكم في رسم التجربة الصوفية ومدارجها، ورسم التجربة الشعري ومراحلها الموائمة تماماً في أطوارها لمداير التجربة الصوفية، وهي المداير التي سبق أن رسمناها في المثلث الدلالي الصفي)) (4).

وعلى هذا الأساس أضحت الأسلوب القصصي من الأساليب الأدبية التي تجب دراستها في الشعر الصوفي ما دامت التجربة الشعرية نفسها هي بناء قصصي. وقد أبان الباحث في قراءته للتجربة الصوفية عن العلاقة التي تربط بين هذه، وبين التجربة الشعرية الصوفية - لأبي مدين التلمساني - التي جاءت بدورها عبارة عن قصة تكاد تكون مكتملة الجوانب أيضاً (5).

(1) بختار حوار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل: 29

(2) م. من: 164

(3) راجع، م. من: 168

(4) راجع، م. من: 16

(5) 167

الفصل الرابع

في مقارنة المرجعية النقدية

أولاً: نحو صياغة منهج لتفسير كتابات مندور

ثانياً: موضوعة الناقد في الحقل الأدبي

ثالثاً: موضوعة الناقد في الحقل الثقافي

رابعاً: الممارسة النقدية لمندور: رؤياه للعالم

خامساً: جدلية الفاعلية النفسية والفاعلية النطقية

وتشتمل هذه القراءة في ضوء ما أشرنا إليه، بتأكد وفاء الباحث لمنهجه الذي أعلن عنه في المدخل المنهجي، وهو ربط العلاقة بين التجربة الصوفية وبين تشكيلها الفني، أو بما اصطلح عليه بـ [الرؤيا] والنشكيل]. فكان نختار حواراً أن ألم (بالرؤيا) الصوفية التي حددتها في مثلثها الدلالي باعتبارها البنية العميقة التي تحكم في توجيه الخطاب الشعري الصوفي، حيث تظهت الرؤيا الصوفية [الثابتة] في ثلاثة مستويات هي: الموضوعات، والأسلوب، والمعجم. ومن هنا برز الانسجام المنهجي في الخطوة والقراءة.

الفصل الرابع

في مقارنة المرجعية النقدية

أولاً : نحو صياغة منهج لتفسير كتابات مندور

نحاول في هذا الفصل مقارنة قراءتين حاولتا أن تحددا المرجعية النقدية - لمحمد مندور وعبد القاهر الجرجاني - بوصفها البنية العميقة الدالة والمكون البائي الذي كان وراء توجيه النظرية النقدية عند هذا الناقد أو ذاك. ولتمثل هذه المرجعية تناولت دراستين تشتركان في هدف واحد وهو البحث عن المرجعية النقدية عند كل من محمد مندور وعبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم. بمقاربتين مختلفتين.

تهدف الدراسة الأولى الموسومة بمحمد مندور وتنظير النقد العربي لمحمد برادة البحث عن مكونات المرجعية النقدية التي حاول الناقد محمد برادة الكشف عن جذورها ومكوناتها البائية من خلال القراءة التي نهضت على تجريب عدة مناهج نقدية وفي طليعتها المنهج البنيوي التكويني بوصفه المنهج الذي مكن م. برادة من الوقوف عند المرجعية النقدية للنظرية النقدية عند م. مندور. ومن هذا الباب تقترح البنيوية التكوينية حقلاً آخر من حقول المعرفة والفكر وهو عالم النقد الأدبي فضلاً عن الأعمال الإبداعية كما رأينا في الفصول السابقة.

أما الدراسة الثانية فهي للباحث م. حيار^(*) والتي تهدف إلى البحث عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني بوصفها المكون البائي والبنية العميقة الدالة لهذه النظرية. وهي الدراسة التي اعتمد صاحبها على المنهج الذي يربط الظاهرة الإبداعية أو النقدية بمناخها وأصولها التي كانت وراء تشكيل بنيتها السطحية.

ما السبيل الذي اتخذته كل من م. برادة وم. حيار لتحديد المرجعية النقدية عند م. مندور والمرجعية الكلامية عند عبد القاهر الجرجاني؟ وما هي الآليات والإجراءات التي اعتمدها كل باحث للكشف عن المرجعية المفترضة، وبالتالي تفسيرها وربطها بمتغيراتها على مستوى البنية السطحية؟ هذه هي الأسئلة المركزية التي سيعاود هذا الفصل الإجابة عنها.

يمثل هذا المستوى من القراءة المنهج الذي سلكه محمد برادة كتفسير الرؤية النقدية للناقد العربي المعاصر محمد مندور في كتابه الذي عرضناه في المدخل بمحمد مندور وتنظير النقد العربي. وفي هذه القراءة

(*) وهي الدراسة الموسومة [المرجعية النقدية لنظرية النظم عند الجرجاني] والتي نشرت في مجلة نقائات التي تصدر عن جامعة

يعدون إلى اختبار مناهجهم وأدواتهم التحليلية من مستودع المناهج الجنوية بدون أن يمثلوها تمثلاً تقديماً، وبدون مراجعة خصوصية المعطيات التي يدرسونها؟⁽¹⁾

يؤكد الباحث عبد العالي بوطيب على ضرورة فهم المنهج في شموليته، وأن المشاكل المطروحة في هذا المجال مرتبطة دوماً بالفهم السطحي للمنهج، ودون العودة إلى المرجعيات المعرفية والفكرية، ((إذ غالباً ما ترى المفكرين العرب ... - يعتبرون أن المنهج مجرد أدوات إجرائية تساعد الباحثين على ضبط خطواتهم في التعامل مع القضايا التي يدرسونه... مما يبقى الخلفية الاستمولوجية المؤطرة لكل منهج، خارج إطار تصورهم الضيق لحجم المشكلة وتشعباته... وكان مسألة اختبار منهج من المناهج مسألة في غاية الأهمية والبساطة))⁽²⁾.

نستفيد مما سبق، أن محمد براءة وغيره ممن وعوا مسألة التعامل مع المنهج بشكل عام، أكد على ضرورة أن يمثل الباحث المنهج النقدي قبل تطبيقه على النصوص والموضوعات، أو كما قال مراجعة خصوصية المعطيات، وإلا استوت ((البنيوية التكوينية بالشكلية، والتحليل النفسي بالاجتماعي، متناسين بأن كل مصطلح أو منهج إلا و يحمل في أحشائه حتماً، خلفية فكرية))⁽³⁾.

إن المنهج الذي آثره الباحث محمد براءة استبحاه، لم يكن مبنياً عن اختيار اعتباطي أو عفوي، دون مراعاة لحجته وفائدته العلمية والمعرفية، بل اختاره عن قناعة وتبصر بوصفه أداة مساعدة على استنطاق الحقيقة وسبر أغوارها⁽⁴⁾. ومن هنا لم يكن اختياره، براءة مقتصر على منهج واحد لحسب، بل لجده أقام حواراً منهجياً بين عدة مناهج، وعدة مفاهيم ومصطلحات لصلاحيتها ولحجتها في خدمة الموضوع المستهدف، ولو أنه اقتصر على البنيوية التكوينية لما أسعفته، وبقيت كثيراً من جوانب البحث خرماء لم يكن باستطاعته تفسيرها وفكها. لذلك فلا غرو أن نجد، براءة يستعين بالبنيوية التكوينية، والمنهج الجدلي، ومنهج بير بورديو Pierre Bourdieu وأنطونيو غرامشي Antonio Gramsci. وفي هذا الصدد يؤكد محمد براءة على هذه المسألة في قوله: ((لقد أثّرنا... استبحاه المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية، كما بلورها كل من جورج لوكاش ولوسيان كولدمان، وبير بورديو. وفي رأينا أن ميزة هذا المنهج تتمثل، فضلاً عن مرونته، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتأويل بمفهومه الواسع والمعد))⁽⁵⁾.

(1) محمد براءة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 13

(2) م. س: 13 - 14

(3) عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة فصول، العدد 60، صيف-خريف،

349: 2002

(4) م. س: 349

(5) محمد براءة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 14

قام الباحث محمد برادة بتجريب النبوية التكوينية بوصفها منهجا نقديا بتناول قراءة الأعمال الإبداعية والأعمال الفكرية، باعتبار أن ((النص النقدي نصا أدبيا آخر لا يقل من حيث قيمته عن العمل الذي يفسره و يلقونه))⁽¹⁾

إن تناول م. برادة مثل هذه القراءة يعد خروجاً عن العرف النقدي في نظر بعض النقاد، لغناهم أن المنهج النبوي التكويني لا ينبغي أن يطبق إلا على الأعمال الإبداعية. وعلى هذا الأساس فإن القراءة التي أجراها محمد برادة تعد قراءة جديدة بالاهتمام والبحث، لأنها تتصل اتصالاً وثيقاً بمقتضى نقد النقد وليس تفسير الإبداع، بل تناول اللغة الراضة للإبداع. أو كما سماها قاضل ثامر (اللغة الثانية)⁽²⁾. هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الباحث قام بمحاولة منهجية تمثلت في تطويع وتلحين المنظومة المنهجية الغولدمانية ليتمكن من تحقيق هدفه المتمثل أساساً في إعطاء تفسير لرؤية محمد مندور النقدية للعالم. ولم يكن بإمكان م. برادة أن يحقق هذه الغاية لو لم يتم بهذا التهجين المنهجي الذي سنكتشف نتيجه بعد حين.

مثل هذه المقاربة، تقتضي مرونة كبيرة في تطبيق الخطوات التي حددتها النبوية التكوينية وتلحين مفاهيمها حسب ما تقتضيه طبيعة الموضوع المستهدف، وهذا ما حاول الباحث محمد برادة مراعاته في هذه القراءة. وقد أكد الباحث على ذلك في مقدمته المنهجية. ومن هنا يطفو السؤال المنهجي التالي: كيف اهتدى محمد برادة إلى اختيار منهج منسجم يمكنه من تمثيل (بفتح التاء وتضعيف التاء) الفكر النقدي المندوري؟

بما أن طبيعة الموضوع تقتضي رؤية نقدية خاصة، فمن المفترض أن يحدد الباحث نفسه مضطراً إلى إجراء تعديلات على المنهج التكويني، لذا وجدناه يستعمل مناهج ومفاهيم وآليات من حقول معرفية أخرى، ليتسنى له تحقيق القراءة المفترضة وهي البحث عن المرجعية التي مكنت م. مندور الناقد من صياغة نظريته النقدية، ومن ثم إعطاء تفسير لرؤيته النقدية. وهذا أمر بديهي، لأن الموضوع المعروض للمناقشة خارج - إبداع، لذا فإن القراءة المنهجية لهذا الحقل بمنهج ومصطلحات بيير بورديو Pierre Bourdieu، يقتضي متابعة المناهج الجوارية ومساءلة أدواتها الإجرائية. و((لكل هذه الاعتبارات توخينا الاستفادة، في دراستنا، من المناهج والأبحاث المنتجة في مجال علم الاجتماع الأدبي وتطبيقاته النقدية، لأنها تعطي الأسبقية للجذلية التاريخية))⁽²⁾ ونحى الباحث باللائمة على النقاد والباحثين العرب الذين يكرعون من المناهج النقدية الغربية دون أن يعوا ويمثلوا مفاهيمها بما يجرهم إلى كثير من الهفوات والأخطاء المنهجية، لذا يطرح الباحث سؤال الخلاص التالي: ((كيف يمكن تجنب الفهم الخاضع للمشاقفة عند معظم النقاد العرب الذين

(1) إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي، قضايا، الفقه والموضوعية: 3

(2) راجع، قاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث.

(2) محمد برادة، محمد مندور وتفسير النقد العربي: 13

التي تم تسجيلها على ضوء دراسة الحفول الاجتماعية والسياسية، ويتركان في الوقت نفسه إمكانية التحديدات وتوزيعها⁽¹⁾.

ويرى م. برادة أن تصنيف الناقد م. مندور ضمن المثقفين العضويين، لم يكن تصنيفاً اعتبارياً، من باب الولع بالتصنيف واستعمال المصطلحات الموضوعائية، إنما هناك عوامل متضافرة ألحقت على هذا التصنيف، ((فهو ينتمي إلى الطبقة الريفية المتوسطة المثبتة بالتقاليد وتعاليم الدين الإسلامي، وهذه الطبقة، التي كثيراً ما تعرضت للظلم، قد أسهمت في الكفاح من أجل الاستقلال، سواء عن طريق الفلاحين في البادية، أو بواسطة أبنائهم في المدن، كانت هذه الطبقة حاضرة دائماً في الصراع))⁽²⁾.

بهذه العناصر المنهجية اكتملت الرؤية المنهجية للناقد م. برادة وهي رؤية تعمد عناصرها الأساسية في البنية التكوينية، وفي المنهج الاجتماعي الجدلي، وبالاستعانة بالنظريات الاجتماعية المعاصرة عند بيير بورديو وأنطونيو غرامشي. فما هي العناصر التي وظفها الباحث من كل منهج من المناهج التي أشرنا إليها لضبط مفاهيم مقارنته التي مكنته من إنجاز هذه القراءة؟ وبعبارة أخرى، ما مدى استفادة الباحث م. برادة من كل منهج من هذه المناهج إليها، والتي مكنته من صياغة منهج منجم أسعفه على إنجاز قراءته؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تراها من الأهمية بمكان لأنها تحدد المرجعية المنهجية التي استرشد بها الباحث على إنجاز مقارنته.

أولاً: ما موقف الباحث م. برادة من منهج غولدمان؟

سؤال يفرض نفسه بإلحاح شديد، مفاده: ما موقف الباحث من بنية 'غولدمان'، هل كان وفيًا لنظومتها المنهجية؟ وما هي المراحل الأساسية التي ركز عليها الباحث في تعامله مع المنهج؟ وهل وفق في تطبيقها؟ هذه هي أهم الأسئلة الأساسية التي سنحاول الإجابة عنها من خلال الممارسة العينية للمنهج في هذه القراءة.

لم يكشف الباحث في مقدمة دراسته⁽³⁾ عن المفاهيم والأدوات الإجرائية للمنهج بوصفها منظومة من المصطلحات المتفاعلة، والتي تحاول تحقيق مقاربة شاملة للأعمال الإبداعية أو الفكرية، وكل ما في الأمر أن الباحث اكتفى بالإشارة الواضحة إلى أنه اعتمد على ((البنية التكوينية كما يلوورها كل 'جورج لوكاتش' ولويسيان كولدمان⁽⁴⁾) غير أن ثمة ملاحظة لا بد من الإشارة إليها وهي أن البنية التكوينية لم تتبلور كمنهج إلا على يد ك. غولدمان، وليس على يد 'جورج لوكاتش' الذي كان له الفضل - طبعاً - في إرساء مفاهيم

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطهير النقد العربي: 66

(2) م. من: 66-67

(3) م. من: واجع المقدمة.

(4) م. من: 14

لقد أدركتم براءة بوعي عميق، كما يدرك أي مختص أسرار صناعته، أن عمله يقتضي استعمال أدوات إجرائية ومفاهيم كثيرة ومتنوعة، ليتمكن من الإحاطة الشاملة بموضوع بحثه. وقد وظف الأدوات والمفاهيم توظيفا صارما ودقيقا، والتي مكنته من أن يجيب عن سؤاليين مركزيين، هما:

1- كيف تفهم كتابات مندور؟
2- ما هي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟⁽¹⁾

إن فهم كتابات م. مندور النقدية يقتضي أول ما يقتضي البحث عن المنهج (المناهج) الذي من شأنه أن يحقق هذه الغاية، وهذا ما انتبه إليه الباحث. وقد بينا موقفه في هذه القضية آنفا حينما كشفنا عن المناهج التي أثر استبحاءها. معنى ذلك أن اختيار المنهج المناسب الذي يقضي إلى تحقيق نتائج ناجعة. أما القضية الأخرى فهي تتصل بنوعية الشروح والتفسير التي يمكن إضافتها على التحولات التي عرفها م. مندور على المستوى الثقافي، والمستوى السياسي، بمعنى أنه لا يمكن أن ننزل التحولات التي عرفها مندور دون أن نفهم التحولات الثقافية والسياسية العامة وخاصة من سنة 1936 إلى سنة 1952، وهذا يستعين الباحث بمنهج يبرر بوردويو تفسير هذه التحولات، وقد أشار إلى هذه المسألة حينما حاول التلميح إلى أن الإجابة ستحصر حول السؤال الثاني في قوله: ((... هل بالبحث عن الأجزاء المتخفية للمرحلة التاريخية التي واكبت فيها؟ أم موضوعة الرجل وكتباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في تحديد الاتجاهات والاختيارات))⁽²⁾. يؤكد هذا النص أن م. براءة أثار موضوعة م. مندور الناقد ونقده داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بالحقل السياسي والاجتماعي، وهذا تأكيد صريح على أن الباحث قد أدخل تعديلات وإضافات على المنهج البيروني التكويني، باعتماده على منهج يبرر بوردويو من خلال توظيفه مصطلح الحقل الذي سنعود إليه.

وبما أن محمد مندور لم يكن نائفا متغلقا على نفسه، فقد سجل حضورا قويا في مواقع المجتمع، فكان كثير النشاط سواء بوصفه نائبا متخصصا، أم بوصفه مثقفا فاعلا في المجتمع الذي كان ناشطا فيه. ومن أجل ذلك، كانت ((موضوعة مندور داخل هذا النسيج الاجتماعي على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق لجائس الوعي الطبقي... فإن أنطونيو غرامشي يقدم لنا مقاييس تسعنا على تحديد وضعية مندور... وبالفعل، فإن مصطلحي مثقف عضوي ومثقف تقليدي يشملان بالفعل مجموع مقولات تصنيف المثقفين

(1) محمد براءة، محمد مندور وتطور النقد العربي: 15

(2) م. س: 15

التي استفاد منها م. برادف، وما هي الإضافات التي أضافها إلى مشروعه المنهجي مما يعين على إعطاء تفسير للتحويلات الثقافية والسياسية التي عرفها م. مندور؟ لذا رأيت من الضروري تناول نظرية ب. بورديو من باب الاستئناس بها لاستقراء منهج م. برادف، وبالتالي تقسيم النتائج التي توصل إليها الباحث من جهة، ومن جهة أخرى للتعرف على المفاهيم والمصطلحات التي استفاد منها الباحث من بنوية بورديو التكوينية^(٥١).

هناك سؤال جوهري كان يشغل بال بيريورديو، وهو كيف يحدث التغيير؟ يحدث التغيير بالنسبة إليه نتيجة للهيمنة التي تؤدي إلى ظهور نوع من المقاومة أو الثورة الرمزية، فلا تغيير إن لم تدفعه قوة تؤدي بدورها إلى التحول والتغيير. إذن، فما هي المنهجية التكوينية التي اقترحها بورديو لتقاربة التغيير؟ إن التغيير الذي يعنيه بورديو والذي يسعى إلى تفسيره يكمن في الحقل الثقافي الاجتماعي، لذا ((إنه يتم في المجال الثقافي إلى الذين لهم مصلحة في التغيير، ويصرعون كما يصرعون النزعة الثورية الزائفة الماركسية مشوهة بيروقراطية، ومحاولون تأسيس علم الاجتماع على أسس معرفية ركيكة))^(٥٢).

وقبل أن نفهم مدلول التغيير الذي يريده بورديو، يستحسن أن نحدد مفهومه للبنية والتغيرات التي طرأت عليها. من المعروف أن استعمال مصطلح البنية كان في القرن السابع عشر. في المجال المعماري أولاً، ثم انتقل إلى المجال البيولوجي، وفي القرن التاسع عشر تآله هيرت سبسر من المجال المعماري إلى إطار علم الاجتماع، واستعمل للدلالة على تعيين الخصائص الاجتماعية. وظهر مفهوم البنية مع أعمال ألتوسير وميشال فوكو وجرال لكان وزولان بارت.

أما تصور بورديو للبنية، فإنه مرتبط بتصور ليفي استراوس الذي كان يرى أن البنية ليست جامدة، لذا نمجدها تتكرر. إن هذا التصور جاء معاكساً لما أقرت به الدراسات التقليدية حول الجماعات الأثنية التي كانت ترى ثبات البنيات وتكرارها دون أن تعطينا تفسيراً لهذه البنيات، وهي في الحقيقة عكس ذلك، إنها ذات طبيعة مستمرة.

حاول الطرح الماركسي أن يخالف ذلك التصور الذي أعطى لمفهوم البنية (التاريخي) حيث حصر البنية بالعامل الاقتصادي، أي أن البنية من هذا المنظور تعرف تغييراً بفعل عوامل اقتصادية، إلى أن جاء بورديو فأعطى مفهوماً جديداً للبنية، وهو مفهوم مرتبط بـ [الهيايتوس Habitus] (الرأس المال الثقافي). ينطلق بورديو في البنية التكوينية من رؤية المذبي الاجتماعي كحقل من الصراعات الاجتماعية، التي تقع في نطاق الطبقات. فالصراعات في نظر بورديو ببغني النظر إليها بمفهوم مركزي في البنية التكوينية، وهو [الهيايتوس] بوصفه منهجية ذات محتوى ثقافي، ووظيفتها إعادة إنتاج الصراع الطبقي - بل وتكوينه على المحتوى الثقافي.

(٥١) للاستفادة من مفاهيم بورديو اعتمدنا على كتابه: Les règles de l'art, genèse et structure du champ

(٥٢) بيريورديو، قواعد الفن، ترجمة، إبراهيم فخري، فصول، العدد 58، شتاء 2002:252

كثيرة - الرؤية المأسوية، الوعي الغائم والوعي الممكن والشمولية - استفاد منها غولدمان وساعدته على صياغة منهجه. وقد حاولنا البحث عن الجوانب التي اعتمدها الباحث. فبين لنا من القراءة الخيثة لبحثه، أنه أسقط من المنهج الغولدماني مرحلة الفهم باعتبارها مرحلة أساسية في هذه القراءة لغياب تحليل البنية الدالة، التي يمكن أن نفهمها دون الرجوع إلى سياقها. ((نأعمل الأدبي هو تعبير عن مفكر أو عن عبقرية كاتب، وبالإمكان أن نفهمه دون الرجوع إلى سياقه التاريخي أو ترجمة الكاتب وأخباره))⁽¹⁾. إن غياب البنية الدالة رديف لغياب القراءة الإبداعية، التي لا تتوفر عليها كتابات مندور. ومن أجل ذلك، نتعمد قول م. برادة حينما قال: ((تجنب القيام بقراءة إبداعية... إنما اقتناعنا بأن كل كتابة هي في جوهرها نتاج جهود و ذكاء، وتجنب لشروط مادية قابلة للتحليل))⁽²⁾.

نستفيد من التحليل السابق أن نحمد برادة وإن بدا أنه تجنب مرحلة الفهم في المنهج البنيوي التكويني بوصفها مرحلة مركزية، إلا أنها كانت ماثلة من خلال البحث عن المرجعية التي ساست نظريته النقدية، هذا ليس تقصيرا أو قصورا من الباحث في تعامله مع المنهج، إنما طبيعة كتابات م. مندور فرضت على الباحث أن يتعامل بهذه الصفة الاستثنائية مع المنهج الغولدماني، ليفتح المجال إلى مرحلة التفسير التي حظيت بالاهتمام. وما يهمنا في هذا السياق هو أن تعامل الباحث مع المنهج كان تعامل الباحث الواعي والعارف لخصوصية منه، وما يقتضيه من أدوات وإجراءات تتماشى مع خطته المرسومة. فالمنهج وعي ورؤية وهدف، والمهم من كل ذلك أن يكون له ((ارتباط تام بخصوصية الموضوع، بحيث لا يمكن تطبيق المنهج البنيوي الشكلي في دراسة ذات أبعاد سوسيولوجية أو العكس، وهو ما دفع العديد من الباحثين للتأكيد على ضرورة اعتبار خصوصية الموضوع، من حيث هو غاية وهدف في عملية اختيار المنهج، بما يحقق الانسجام المطلوب بين رؤية المنهج، من جهة، وأهداف البحث، من جهة أخرى، فطبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج))⁽³⁾.

وإن ما يمكن التأكيد عليه، ولحن نعالج مسألة تعاطي م. برادة مع المنهج البنيوي التكويني، وعي الباحث في هذا التعاطي، الذي دل على تعامله المرن مع المناهج النقدية وفق ما تقتضيه أهداف الموضوع ومقاصده، مما يؤدي بالمنهج في هذه الوضعية أن يكون في خدمة البحث والمعرفة بشكل عام. فنعودنا المسألة الموالية إلى الحديث عن بنية بوردديو Pierre Bourdieu وكيف عمل م. برادة على إخراجها منهجيا؟ وما هي الأسئلة الأساسية التي طرحها؟ وماهي المغامير والأدوات الإجرائية

(1) جون هال، وليام بولور، وليامز شوبان، مقالات ضد البنية، ترجمة إبراهيم خليل، 37-38

(2) محمد برادة، محمد مندور و نظير النقد العربي: 15

(3) عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة فصول، العدد 60، صيف-خريف، 2002: 351

مجالات مستقلة ذاتيا: مجال (حقول) اقتصادي، مجال سياسي، مجال ديني، ومجال قانوني، ومجال جمالي... الخ. وقد اهتم اهتماما كبيرا بالممارسات الرمزية (ممارسات التعليم والممارسات الدينية والنفسية والثقافية هوما) فالعلاقة بين الطبقات ليست علاقات اقتصادية فحسب، بل هي أيضا علاقات معان وعلاقات مبطورة أو تبعية رمزية⁽¹⁾.

وبما أن الحقول يهتم بممارسة فكرية أو معرفية، فإن أية ممارسة مهما كانت تشكل في نظر بورديو قوة لا يقل أثرها عن قوة الأثر، لأنها تفرض سيطرة أو تبعية رمزية. ((يطلق عليها بورديو تعبير رأس المال على القدرة الاجتماعية التي تستطيع أن تنتج أثارا (بوعي أو بدون وعي في مضمار المنافسة. ومن ثم فهو يستخدم مفهوم الإنتاج الرمزي ورأس المال الرمزي للتعبير عن ممارسات متعددة... في المجتمع الحديث. يدرك كل مجال (حقول) خطوط سوق: فهناك متجون ومستهلكون للسلع في المجال الاقتصادي، وللسلع الرمزية المستجة في المجالات الأخرى⁽²⁾)).

إن الحقول من منظور بورديو فضاء تتنظم بداخله أنساق المواقف والعلاقات الاجتماعية، يعمل وفق نظام له، تضبطه قواعد محددة ما يقال وما لا ينبغي أن يقال، وتمارس قواعد ملحق نوعا من العنف يظهر في كل الحقول في شكل المطالب التي لا ينبغي أن يجدها أحد. إن القواعد في نظر بورديو ((هي نمط من العنف الرمزي عني شرعي لا يلاحظه أحد بوصفه عنفا، فهو عنف رقيق غير مرئي، عنف الثقة وإضفاء القيمة والديهييات التي لا تناقش، والولاء للثوابت والالتزام بالمفهوم الحق لروح التراث. وهذا العنف الرمزي يعمل في كل مجالات الثقافة⁽³⁾)).

وانطلاقا من هذا التحليل، يصبح للحقل مفهوم المؤسسة، يتنافس أفرادها على هدف واحد، على نفس الرهان، وهو الحصول على السيادة داخل الحقول. وإذا تحققت السيادة التنافس عليها، تحققت معها حتما الشرعية. ((يجب الاعتراف بأن المبدأ الوحيد لتحقيق وحدة وشرعية الأدبي هو مؤسسته (الحقل) في داخل ممارساته الاجتماعية، إن هذا الوجه يفترض وجود قوة مهيمنة تفرض قوتها التعسفية⁽⁴⁾)). التي لا تحقق بها السيادة، وهكذا يتحقق رأس المال الملائم الذي يتجسد في الثروة الرمزية، من كتب وإبداعات، وفنون، وقنايل، وتسجيلات... الخ ((ولكن القيمة الرمزية (لرأس المال) مستقلة نسبيا عن القيم الاقتصادية. ويضاف إلى جانب الثروات الرمزية الشهادات والشهرة والخوافز وشارات التمييز والتكريم⁽⁵⁾)).

(1) بيريورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 253

(2) م.س: 253

(3) م.س: 253

(4) Jacques Dubois, L'institution de la littérature: 2

(5) بيريورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 253

وعلى هذا الأساس يتساءل الباحث إبراهيم فتحي⁽¹⁾ ((أين يقف بورديو من فاعلية الإبداع الفردي ومن خصوصية الأدب ونوعية الأشكال الأدبية))⁽²⁾. إن الإجابة عن هذا السؤال قادت بورديو إلى استعمال مصطلحين، استعملهما في كتابه قواعد الفن، وهما: مصطلح الحقل Champ ومصطلح الطبع Habitus.

1- الحقل Le champ:

اختلف الباحثون في ترجمة هذا المصطلح Champ، فالترجمة الأولى تدل على الحقل وهي التي استعملها محمد براءة⁽³⁾، وتدل على الحقل الثقافي والحقل الأدبي، بمعنى المجال المحدود. أما الباحث إبراهيم فتحي فقد استخدم مصطلح المجال للدلالة على الحقل الذي قصده بيير بورديو. والواقع فإن مصطلح المجال يقابل في اللغة الفرنسية مصطلح Domaine، وهذا مفهوم لم يستعمله بورديو ولم يقصده على الإطلاق لدلالة الحقل - في تفكيرنا - هي أقرب إلى الدقة من دلالة المجال، فمفهوم الحقل، يدل على التحديد، بخلاف دلالة المجال التي تدل على عكس ذلك⁽⁴⁾. أي أنه يدل على البسط والامتداد والتوسع والملكية، وهذا ما تشير إليه لفظة domaine في اللغة الفرنسية. ونحن نميل إلى استعمال مصطلح [حقل] لأن الأبحاث التي تنصب عليها 'سوسيولوجيا الثقافة' تشبه في تنوعها وكرتها تنوع وكثرة الحقول الزراعية، فقد يشمل المجال الواحد على عدة حقول لا يشترط بالضرورة أن تتوفر على نفس الزراعة. وهكذا فالمجتمع يتشكل من عدة حقول، منها السياسي والثقافي والأدبي والاقتصادي... الخ، ولأن بورديو نفسه ((نقد كتب عن التعليم والفنون والآداب، وأوضح أن تمايز الوحدة شبه المتجانسة الأولية في المجتمعات التقليدية قد أدى إلى ظهور

(1) بيير بورديو، قواعد الفن، ترجمة: إبراهيم فتحي، فصول، العدد 58، شتاء 2002: 253.

(2) محمد براءة، محمد مندور وتظهير النقد العربي، 50.

(3) راجع لسان العرب، مادة [حقل]. لمن معاني التحديد أيضا الحقل: الزرع، والمزرعة، والروضة فلا تدعى المزرعة مزرعة إلا إذا كانت محدودة. المجلد الرابع: 183.

أما [المجال] فيدل على الفضاء الواسع غير المحدود. ومنه مجال في الحرب جولة، ومجال في الطواف يحول جولاً وجولاً وجولاً. قال أبو حبة التميمي:

ومجال جولول الأحمدي بواند
مقلد، قبيلا مانسح لهجدا

والجول والجولان والجولان والجبلان. القرب والخمس الذي يحول به الريح على وجه الأرض. المجلد الثالث: 243 والشاهد من هذا العرض اللغوي، أن ملول الحقل يشير إلى التحديد، أما ملول المجال فيدل على الاتساع. وهذا يدل

عليه أيضا لفظي: Champ, & Domaine. في DICTIONNAIRE PRATIQUE QUILLIET.

Champ: pièce de terre cultivable, labourer un champ, terrain, champ de repos, cimetière, champ de bataille / champ de force, champ de vecteur, champ acoustique: 490
Domaine: Propriété qui appartient au maître; Bien immobilier, le domaine de l'état, le domine de la couronne: 826

المصطلح فيما بعد جوهر نظرية بورديو، ((وهو أداة منهجية اختبارية يستطيع حتى الفرد المتخصص أن يقطعه على نفسه ليعرف على إمكاناته الطبقية والاجتماعية بشكل عام، كما يمكن الفرد من قراءة المجتمع وتكويناته الطبقية بلاسة ومنعة لا يعكر صفوها إلا شعور الفرد حقيقة وواقعاً بالمدى الحيوي الذي يتسمي إنه لما هو الهايتوس؟))⁽¹⁾.

استعمل بورديو مصطلح Habitus في كتابه قواعد الفن⁽²⁾ وأحداً وعشرين استعمالاً في سياقات متعددة تؤكد على مفهوم واحد للمصطلح، إنه ((نسق الاستعدادات المكتسبة وتصورات الإدراك والتفويض والفعل التي طبعها المحيط في لحظة محددة وموقع خاص))⁽³⁾. إن هذا التعريف يجعل الهايتوس مرادفاً لدراسة سلوكيات الأفراد، دراسة تقوم على مرجعية معينة تنطلق من علم النفس (الاستعدادات)، ومن الأنا الأعلى بوصفه قائداً للممارسات والسلوكيات الفردية وأصلها. ((ولماذا يعتمد بورديو على هذه الكلمة العتيقة؟ لأن فكرة التطيع هذه تسمح بالإنصاح عن شيء ما لصيق بما نستعديه لفكرة التعود، مع ثابته عنها في نقطة جوهرية. فالتطيع هو ما يكتسبه المرء ويتجسد على نحو دائم داخل الجسم في هيئة استعدادات دائمة. وهذا المفهوم يتخذ الفرد (وكذلك الطبقات) من النزعة الميكانيكية عند البيوتية، ولا يصل بها إلى القول بموت المؤلف))⁽⁴⁾.

إن مفهوم التطيع (الهايتوس) من هذا المنظور لا يخرج عن مفهوم الاستعدادات المكتسبة التي غرسها المحيط الاجتماعي في الأفراد، إنه نوع من السلوكيات التي تؤسس العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، ولولا هذه الاستعدادات المكتسبة لما اندمج الناس مع بعضهم البعض، وبذلك كان ((التطيع هو نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الإدراك والتقييم والفعل التي تفرسها الدوائر المختلفة للمحيط الاجتماعي داخل الأفراد المتباينين في زمان ومكان محددين... إنه استبطان وامتصاص وإدماج للشرائط الخارجية الموضوعية، وهو شرط ضروري لكل ممارسة يقوم بها الأفراد... وهو يختلف عن التعود لأن التعود تكراري، أي يعيد الإنتاج أكثر من قيامه بالإنتاج، أم التطيع فذو قدرة تحويلية قوية))⁽⁵⁾.

أكد النص السابق على حقائق هامة، منها، أن التطيع استعدادات مكتسبة يكتسبها الناس من بعضهم البعض، تؤخذ من المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه الناس، وهو شرط لاستمرار الحياة، فضلاً عن كونه لا ينبغي أن يفهم على أنه تكرار، لأن التكرار نوع من الجمود. ونطلاقاً مما سبق، ندرك الرؤية المنهجية

(1) بيار بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي: 254

(2) Voir, Pierre Bourdieu, Les règles de l'art

(3) م.س: 254

(4) بيار بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فتحي، مجلة فصل، العدد 58، شتاء 2002: 254

(5) م.س: 254

ويقتضي بنا الحديث عن تأليف الحقل وتكوينه وإبعاده، إلى مسألة الطريقة التي يظهر بها. فالحقل حين يظهر في بنية بعد تنظيم عناصرها، ولا يخلو أي حقل من أي صراع ما دام هدفه تحقيق السيادة. لذا ينبغي أن نبحث على طبيعة الصراع المفترض. ((وعن أشكاله النوعية بين القادم الجديد الذي يحاول أن يفتح مغالقة حق الدخول وبين السيطرة الذي يحاول الدفاع عن الاحتكار واستبعاد المنافسة))⁽¹⁾.

2- التطبيع الهابيتوس 'Habitus':

يقودنا البحث عن مفهوم هذا المصطلح، إلى تحديد مفهوم البنية عند بورديو. فالحديث عن الحقل يوجهنا إلى دلالة البنية، بوصفه بنية. فالحقل هو هذا الكل الذي يسيطر ويتحكم في عناصره (الأفراد)، كما يدفعا أيضا إلى قوانين البنية (الانضباط والانتظام). ((إن بورديو يرفض... أن يعطي من شأن قدرات حدسية للذات الفنية أو الأدبية الفردية التي تصل في فورية مبعشة إلى المعنى والشكل، ويؤكد وجود علاقات اجتماعية ومجالية موضوعية بمعنى أنها مستقلة عن إرادات الأفراد))⁽²⁾.

يستفاد مما سبق أن الحقل (البنية) ليس بمقدور فرد واحد أن يتجه، لذا نجد بورديو لا يعطي من شأن الذات الفنية، لأن الحقل إنتاج جماعي، ومن هذه الرؤية يلتحق بورديو بـ "هولدمان" الذي رأى نفس الرؤية حينما ذهب أنه ليس بمقدور فرد أن يتج رؤية للعالم بمفرده، وبالتالي فإن هذه الأخيرة تعبير عن وموقف جماعي. ((فالمجالات (الحقول) مثل المجتمعات عرضة للصراعات، وليست كيانات متجانسة متصلة، وهي تعيد إنتاج نفسها عبر تغيرات وانقطاعات بواسطة عناصر فردية تشكلت من خلال (مؤثرات اجتماعية متناقضة، وتكوين الذات الفردية هو نقطة انطلاق تحليل يرفض اعتبار العناصر الفاعلة انعكاسات بسيطة لبنى اقتصادية أو ثقافية، كما لا يقف عند الفرد الاجتماعي أو الفنان أو الأديب بوصفه خالقا خلق نفسه كما يهوى))⁽³⁾.

لتحليل العلاقة بين البنية والذات، لجأ بورديو إلى استعمال مصطلح الهابيتوس 'Habitus' وهو من المصطلحات المهجورة في الفلسفة وعلم الاجتماع. وقد ترجم مصطلح (الهابيتوس) بـ 'التطبيع' ((فالمدرسيون (الإسكولائيون) القدامى) استعملوه لترجمة الاستعداد المكتسب عند أرسطو 'hêxis'، واستخدمه دوركايم عرضا في كتابه 'التطور التربوي' في فرنسا ليشير إلى أن التربية المسيحية كان من الواجب عليها أن تحل المشاكل التي طرحتها ضرورة تشكيل تطبيع مسيحي بواسطة ثقافة وثنية))⁽⁴⁾. وأصبح

(1) بيير بورديو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم تقي: 253

(2) م. من: 254

(3) م. من: 254

(4) م. من: 254

الوعي، فلا يتحقق الوعي في الوجود الاجتماعي في غياب هذه العلاقة. فـ ((الوعي الذاتي النقدي... خلق نتيجة من المثقفين، فالكتلة البشرية لا تتميز ولا تصير مستقلة من تلقاء ذاتها، من دون أن تنظم نفسها بالمعنى الواسع، ولا تنظم بدون مثقفين وبدون منظمين وبدون قادة))⁽¹⁾.

إن الوعي من المنظور الغرامشي هو منشئ النخبة المثقفة، وهو أساس وجودها واستقلالها وتنظيمها. فلا يتحقق التنظيم في غياب المثقفين والقادة. إذن، فما هو مفهوم المثقف عند أنطونيو غرامشي من خلال هذا الطرح؟

نظر غرامشي إلى المثقف عموماً نظرة سوسيولوجية، أي أنه نظر إلى المثقف كمعصر فاعل ومغير في الحياة الاجتماعية، وليس كمعصر خارج عن الواقع، ومن خلال هذا المفهوم يكون غرامشي قد أعطى تصوراً جديداً للمثقف، حيث جرده من التصورات الميتافيزيقية والإنعزالية. ومن هذا الباب ((فإن أفكار غرامشي حول المثقفين تعتبر ربما المساهمة الوحيدة التي يعترف بها الجميع، من اليمين إلى اليسار وبدون استثناء. إن القدرة والكفاءة التحليلية التي وظفها المنظر الإيطالي في حوث ميدان المثقفين... تجعله المفكر السوسيولوجي بامتياز للبنية السياسية ولأيديولوجية))⁽²⁾.

إن الحديث عن الصراع الطبقي عند غرامشي مرتبط جداً بالحديث عن الصراع السياسي والأيديولوجي، ذلك أن جوهر الصراع له أساس أيديولوجي، وبالتالي لا يمكن فصل الثقافة عن الأيديولوجيا. فالمشكلة الأيديولوجية هي مشكلة ثقافية أيضاً، فأساس الوعي هو الثقافة، فالطبقة المثقفة مصدر إنتاج الفكر والتصورات والنظريات، أي أنها مصدر الأيديولوجيا، ((ذلك إن دراسة غرامشي للأيديولوجيا لا تنفصل منهجياً عن مشكلة المثقفين ففهمها وتحليلها يستلزم فضلاً عن تحليل بنية الطبقات الاجتماعية معرفة بتوزيع المثقفين بشتى أصنافهم، ومعرفة بتكوينهم وروابطهم العضوية المتباينة مع الطبقات الاجتماعية))⁽³⁾.

ثمة مسألة أساسية لا بد من الإشارة إليها، وهي تلخص في السؤال التالي: ما أسباب فشل أو نجاح الثورات الاجتماعية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال قادت غرامشي إلى تحليل العلاقة بين الطبقات الاجتماعية وبين المثقفين، بمعنى البحث عن مظاهر الفشل أو الفشل للثورات الاجتماعية. إن فشل الثورات يعود بالأساس لا إلى ضعف إرادة الطبقات الاجتماعية، إنما يعود إلى عدم بلوغ الوعي مرحلة النضج لدى هذه الطبقة أو تلك، فضلاً عن هيمنة أيديولوجيات متناقضة، لا تسمح أصلاً ببلورة أيديولوجيا موحدة تحكم التنظيم الطبقي، بل تركز نزاعات متعددة تتمظهر على مستوى القيادات بسبب ارتباطها بمرجعيات فلسفية

(1) جان مالك بيوتي، فكر غرامشي السياسي، ترجمة: جوج طرايشي، نقل عن عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 47

(2) عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 48

(3) م.س: 49

التي دقعت الناقد. برادة للاستعانة بمفهوم 'التطبيع'، لأنه الأداة الإجرائية التي مكنته من فهم التحولات السياسية والثقافية والاجتماعية التي أثرت في محمد مندور، وأثر فيها. بما يسمح من إدراك العلاقة بين الناقد، ومختلف المؤسسات التي وجدت في تلك الفترة. ولذا كان 'التطبيع' ((أداة محولة نعيد إنتاج الشروط الاجتماعية التي أنتجتنا على نحو لا يمكن توقعه... وتطبيع الأديب نسق من الاستعدادات المكتسبة خلال علاقته بالجمال (الحقل) الأدبي، يصير فعالاً وعدنا آثاره حينما يلتقي بشروط فاعليته المماثلة لتلك التي أنتجته. إنه هو الحياة الاجتماعية والثقافية متجددة منفردة داخله وتحولت إلى طبيعة ثانية))⁽¹⁾.

وإذا كان 'التطبيع' استعدادات وممارسات، فإن هذه ليست جامدة، إنها تتميز بالفعالية والحياة، تتجسّد ممارسات جديدة تلقى استجابتها في حقلها الذي ولدت فيه، وإن كانت هذه الممارسات تتميز بملامحتها، إلا أن ((الذات السوسولوجية للأديب ليست أنا المفرد في عربه الوجودي وفي موهبته الهابطة من السماء، بل الفردي المتميز لتأريخ جمعي حافل بالتناقضات والصراعات))⁽²⁾.

يرمز 'التطبيع' عند الأديب المندمج في استعداداته وانفعالاته في شكل من اللاوعي الثقافي الذي استعان به، أيضاً، محمد برادة لفهم وتفسير كتابات 'م. مندور'، الذي يقوم بإنتاج سلوكيات واستعدادات في شكل عقوي، دون أن يكون له التزام أو تواجد مع أية جهة كانت. لذا يبقى 'التطبيع' مفتوحاً على التجديد والإبداع.

أما القضية الثالثة المتصلة بمنهج 'م. برادة' والتي اقتضت به لدراسة النسيج الاجتماعي لمصر في الفترة الممتدة من سنة 1936 إلى سنة 1952، (وموضوعة محمد مندور داخل هذا النسيج الاجتماعي على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي)⁽³⁾. إن تحقيق هذا الغاية المنهجية اقتضت من الباحث الاستعانة بمفاهيم أساسية أعارها عن الفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي، بغية إعطاء تفسير لهذا التوضع، ومن المفاهيم التي ركز عليها الباحث ((مصطلحي المثقف العضوي والمثقف التقليدي، لأنهما يشملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين التي تم تسجيلها على ضوء دراسته الحقول الاجتماعية والسياسية))⁽⁴⁾.

وقبل تفسير المفهومين المشار إليهما، نرى من الأنسب أن نشير ولو بشيء من الإيجاز إلى موقف 'غرامشي' من المثقفين بشكل عام، لأن موقفه سيكشف بوضوح عن العلاقة الجدلية بين الطبقات الاجتماعية والمثقفين، أي لا بد من تحديد العلاقة بين متجني الأفكار والطبقات الاجتماعية. إنها علاقة تتأسس على

(1) بيير بوردو، قواعد الفن، (ملخص) ترجمة، إبراهيم فحي: 255

(2) م. م: 255

(3) محمد برادة، محمد مندور وتطوّر النقد العربي: 66

(4) م. م: 66

ينبع تفكير مشترك، فليس هو ذلك الترجسي الفردي المخلق على أجنحة الفكر الحر... إن العلاقة العضوية هي قبل... علاقة معترف بها، معلنة، منظرية، ومرادة سياسيا من أجل الدفاع بطريقة جيدة، عن التصور الجديد للعالم الذي تحمله تلك الطبقة الثورية الصاعدة⁽¹⁾.

من هذا المنظور نظر محمد برادة إلى الناقد محمد مندور برصفه مثقفا عضويا في المجتمع المصري (1936-1952)، لأنه كان مثقفا فاعلا داخل بيئته الاجتماعية من خلال كتاباته النقدية والسياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية منها، التي انطلقت من وعي قائم إلى وعي ممكن لمجده مجسدا في نقده الأيديولوجي، وقد وجدتم. برادة في مفهوم المثقف المثقف العضوي ما يساعده على تفسير كتابات م. مندور كما سئري لاحقا.

2- المثقف التقليدي:

نتقل إلى المصطلح الثاني المثقف التقليدي باعتباره أداة إجرائية، اعتمدها م. برادة لاستعمالها في منهجه لتفسير كتابات الناقد م. مندور، ولذلك يكمل الحديث عن المنظومة المنهجية التي اقترحها الباحث لمقاربة الكتابات النقدية وغيرها لمحمد مندور. فما مدلول المصطلح المثقف التقليدي من الوجهة أنغرامشية؟ وإلى أي مدى أسعف هذا المصطلح الباحث م. برادة لتفسير كتابات م. مندور وتحديد رؤيته للعالم؟

المثقف التقليدي كما يشير المصطلح، هو المثقف الذي يحاول المحافظة على الثوابت الثقافية والفكرية والتاريخية والاجتماعية. إنه استمرار لثقافة السالفة، أي إنه يسمي إلى التيار المحافظ. وهناك عوامل تدفع إلى تثبيت هذا النوع من الثقافة والمثقفين، نذكر منها، على العجالة، المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه المثقف، ونوعية التربية والتكوين التي تركز هذا الانجاء الثقافي التقليدي. وقد حدد غرامشي تصوره للمثقف التقليدي في هذه الخطوط العريضة، حيث يقول: ((إن كل فئة اجتماعية أساسية في اللحظة التي عاشت فيها على سطح التاريخ آتية من البنية الاقتصادية السابقة، قد وجدت على الأقل في التاريخ كما دارت عجلته حتى اليوم زمرا من المثقفين كانوا موجودين قبلها وكانوا يظهرون فضلا عن ذلك بمظهر ممثلي استمرارية تاريخية لم يحدث فيها انقطاع، حتى بتيجة أعقد التغيرات وأكثرها جذرية في الأشكال الاجتماعية والسياسية⁽²⁾)).

يؤكد غرامشي على مسألة هامة تتعلق بتحديد ملمح المثقف التقليدي، وهو الظهور بمظهر الحارس الأمين على استمرارية التاريخ لكي يتعزز التواصل بين البنية الاجتماعية السابقة، والبنية الاجتماعية الحالية

(1) ماريا أنطونيا ماكوكشي، من أجل غرامشي: 213، نقلا عن، عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 54

(2) فرانسوا ريسكي، غرامشي عن طريق الصوم، نقلا، عن عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا: 59

أو فكرية. من هنا تكون المسافة بين المثقف وبين طبقة الاجتماعية، أي غياب الارتباط العضوي بين المثقف وطبقته. ومن هنا برزت في محاليل غرامشي مصطلحات أساسية وهي: الطبقات / المثقف، المثقف العضوي، المثقف التقليدي.

1- المثقف العضوي:

من هو المثقف العضوي؟ لا شك أن التحليل السابق لإشكالية المثقفين مهد السبيل لبروز عناصر تشير إلى هذا المفهوم، ولو على سبيل التلميح، ولكن البحث المعمق في مفهوم المصطلح (المثقف العضوي)، يدفعنا إلى إعادة طرح السؤال الذي طرحه غرامشي: هل يشكل المثقفون فئة اجتماعية مستقلة، أم أن كل مجموعة أو طبقة اجتماعية تولد وتفرز وتنتج مثقفها؟⁽¹⁾

تقدمنا الإجابة عن السؤال السابق إلى عرض مفهوم غرامشي للمثقف الذي يقول فيه ((إن كل فئة اجتماعية، ترى النور في بادئ الأمر على أرضية وظيفة أساسية في عالم الإنتاج الاقتصادي، تختلف عضويًا في نفس الوقت الذي ترى النور فيه شريحة أو عدة شرائح من المثقفين الذين يزدوونها بتجانسها ويوسعي وظيفتها الخاصة لا في المضمار الاقتصادي فحسب، وإنما أيضًا في المضمار السياسي والاجتماعي))⁽²⁾.

يؤكد غرامشي في القول السابق على حقيقتين أساسيتين، تمثل الأولى في أن المثقف يعرف على أساس الوظيفة التي يؤديها في بنيتها الاجتماعية، فلا فرق أن يكون المثقف ضمن فئة تمارس عملاً يدوياً أو ذهنياً، المهم من كل ذلك أن يقوم بوظيفته بصفته مثقفاً له دور بضطلع به في المجتمع، فضلاً على أن غرامشي - في هذا النص - يجده يقترح مفهوماً أوسع للمثقف لا في المضمار الاقتصادي لحسب، وإنما في المضمار السياسي والاجتماعي، فكل من يمارس عملاً فكرياً ذهنياً في أي موقع كان فهو مثقف، وبهذا التصور يتجاوز غرامشي ((المضمون الضيق الذي أعطاه ماركس والذي يقتصر على مبدعي ومفكري الأوهام وصناع الأفكار والأيدولوجيات فقط))⁽³⁾. أما المسألة الثانية التي أكد عليها غرامشي في القول السابق، وهي أن وظيفة المثقف ضمن بنيتها الاجتماعية تتمثل في ارتباطه عضويًا ببنيتها، فهو يقوم بالممارسة التي توكل إليه من عادة عن طريق القادة.

إن المثقف الذي يمارس وظيفته كما حددها غرامشي هو مثقف بالضرورة عضوي، لأنه يربط دوره ووظيفته بالبنية الاجتماعية التي وجد (يضم النواو وكسر الجيم) فيها. وتؤكد على هذه الوظيفة العضوية للمثقف ثاريا أنطونينا ماكيبوكشي فنقول: ((المثقف العضوي الذي تكون علاقته مع الطبقة الثورية

(1) عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 51

(2) فرنسوا ريسكي، غرامشي عن طريق النصوص: 597-598، نقلاً عن، عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 51

(3) م. من: 52

تقدياً يتعاطى الإبداع والفكر على حد سواء، فقد أدرك الباحث أن ممارسة هذا المنهج على النص النقدي لا يقل من حيث القيمة على العمل الإبداعي، وقد مكنته هذه القناعة من تحقيق غايته بفضل المرونة المنهجية التي تتميز بها البنيوية التكوينية، الأمر الذي أفضى به إلى تأسيس حوار بينها وبين مناهج أخرى، لإدراكه أن فهم كتابات م. مندور تقتضي منه البحث عن العناصر المنهجية التي تجسد هدفه.

أعار الباحث مفاهيم وآليات من منهج بيير بورديو ومن أنطونيو غرامشي ومن المنهج الجدلي، ودلت الممارسة النقدية أن م. برادة أدرك أن فهم وتفسير التحولات والتغيرات التي عرفها الفكر النقدي عند م. مندور تتطلب البحث عن آليات تساعد على إعطاء تفسير لهذه التحولات. ومن هذه الآليات التي تمكن من مقارنة طبيعة التفسير الذي يشيخ البحث عنه تحديد فضاء الحقل الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي تنظم بداخله أنساق المواقف والعلاقات. فالعلاقات بين الطبقات الاجتماعية ليست علاقات اقتصادية لحسب، بل هي علاقات سيطرة وتبعية رمزية تتنافس على هدف واحد هو السيادة. ولن يتضح المنهج بتحديد الحقل فحسب، بل نجد الباحث يستعين بمفهوم 'التطبيع' (الهائيتوس) كأداة إجرائية أعاره عن بورديو أيضاً للتعرف على امكانيات وسلوك م. مندور الذي يقوم على مرجعية معينة. فمن السلوك تنشأ العلاقات الاجتماعية ومن يتدخل (الهائيتوس) لتفسير التحولات التي أثرت في مندور وأثر فيها بما يسمح إدراك العلاقة بين النقد ومختلف الحقول (المؤسسات)، وبذلك مكن مفهوم 'التطبيع' من الوصول إلى اللاوعي الثقافي الذي استعان به برادة على تفسير كتابات مندور بوصفها سلوكيات واستعدادات.

ولن تكتمل الحلقة المنهجية التي صاغها الباحث لفهم كتابات مندور إلا بالإشارة إلى مفهومين أعارهما من غرامشي وهما: 'الثقافة العضوية' و'الثقافة التقليدية' بوصفهما مفهومين يشملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين. فالمثقف يعرف على أساس الوظيفة التي يؤديها في البنية الاجتماعية، ومن هنا يكون ارتباطه بها عضوياً، وكذلك م. مندور كان مثقفاً عضوياً في مجتمعه من خلال كتاباته المختلفة التي انطلقت من وعي قائم إلى وعي ممكن تجده مجسداً في نقده الأيديولوجي.

ثانياً: موضعة الناقد م. مندور في الحقل الأدبي:

مكننا هذا العرض المنهجي من تحديد الخطوط العريضة لمنهج م. برادة والتي اختزلناها في المنهج البنيوي التكويني، ومنهج بيير بورديو التكويني، ومفاهيم غرامشي المتمثلة أساساً في مفهومي المثقف العضوي والمثقف التقليدي، نرشح الآن في استقراء المسار المنهجي الذي تبنته الباحثة لتفسير كتابات م. مندور وتحديد رؤياه للعالم من خلال مختلف الكتابات التي عبرت عن ذلك.

يكشف العنوان الذي اقترعناه لهذا المبحث، أن الباحث اعتمد على منهج بورديو باستعمال أحد مفاهيمه وأدواته الإجرائية وهو [الحقل] Le champ أي موضعة الناقد في أحد الحقول الأساسية التي

على المستوى الاجتماعي والثقافي والأيدولوجي. ومن هنا فإن المثقف بهذه الثقافة التقليدية، لا يسمى في
تغيير الواقع وتجديده. فما هي خصائص المثقف التقليدي؟

يحدد عمار بلحسن فئة المثقفين التقليديين فيما يلي:

الخاصية الأولى: إن المثقفين التقليديين لم يكونوا في الأصل كذلك، بالمعنى التقليدي للكلمة، فقد
كانوا عند ظهور في سابق أمرهم [عضوين]، وجاء من بعدهم من حاقظ على استمراريتهم التاريخية
وبذلك تحول المثقف من كونه عضواً إلى مثقف تقليدي، وهذا أمر عززته أفكارهم وقدراتهم على
الاستمرارية.

الخاصية الثانية: إن المثقفين التقليديين مرتبطون بطبقة زائلة، أو في طريق الزوال، وبالتالي فلا
يعدون من الطبقات الأساسية.

الخاصية الثالثة: إن المثقفين التقليديين لا يرتبطون بطبقات صاعدة. ((بل بطبقات وقرى اجتماعية
داسها التاريخ))⁽¹⁾. وتعتقد أن مثل هذا التصور للمثقفين التقليديين فيه كثير من التحامل والمزايدات. فهل
يمكن أن نلقي أصلاً الثقافة التقليدية باعتبارها ثقافة سلفية لا طائل من ورائها، ونؤسس لثقافة لا تنطلق من
أية مرجعية نذكر؟

الخاصية الرابعة: إنها تكشف عن انتماء المثقفين التقليديين إلى أيدولوجيا تصورهم على أنهم
مستقلون، يمثلون لترات فوق تاريخي، تتكرر هذه الاستقلالية بطريقة طردية مع السمات المعصوبة للطبقة
الاجتماعية الصاعدة، فكلما كانت الطبقة الأساسية ضعيفة البناء، تدعت استقلالية المثقفين التقليديين
والعكس صحيح⁽²⁾.

ومن هنا يدخل المثقفون التقليديون في صراع ثقافي وأيدولوجي مع المثقفين العضويين وتحاول كل
فئة أن تمارس هيمنتها الفكرية والسياسية، بهدف أن تحتل كل فئة مركز السيادة في المجتمع، وحيث تحاول
الفئة المهيمنة إدماج وكب المثقفين المناوئين لها. وعلى العموم فإن أهمية المصطلح (المثقف التقليدي)
تكتسي أهمية بالنسبة لهذا البحث، إذ يمكننا مثل الصراع الذي كان قائماً بين م. مندور بوصفه مثقفاً عضوياً
وبين خصومه المثقفين في الاتجاه التقليدي، لذلك فإن المصطلح أكتف التقليدي سيستخدم الأداة المنهجية
لتفسير طبيعة الصراع بين م. مندور الناقد وبين خصومه، فضلاً عن تفسير كتاباته في كل مرحلة من مراحل
التاريخية.

نخلص الآن إلى تحديد الخطوط العريضة للمنهج الذي اعتمدته الناقد محمد برادة، وهو المنهج الذي
نهض على عاورات منهجية لفهم كتابات محمد مندور. فقد قام بتجريب البنية التكوينية بوصفها منهجاً

(1) فرنسوا ريسكي، غراسي عن طريق النصوص، نقلاً، عن عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 63

(2) م. من: 63

استوحينا من هذه المناقشة. فما هو الحقل الأدبي الذي تموضع فيه مندور؟ وما هو المنهج الذي واكب
هناك في هذه المرحلة؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة قادت الباحث م. برادة إلى تناول محاور رئيسة، هي:
مسيرة التكوين / اكتشاف الثقافة الغربية / تحليل كتابات هذه المرحلة.

المحور الأول: مكن م. برادة من تناول المسيرة التكوينية التي قطعها مندور، والتي كانت بمثابة الحقل
الكبير الذي نمت فيه بذرة الفكر النقدي المندوري، إذ أنه فلا يمكن أن نعرف هذا الفكر قبل معرفة الحقل
الذي نما فيه، والمتمثل بالنسبة للباحث في استقراء مسيرته التكوينية التي مكتته من رسم اللامع العامة
لشخصية الناقد العربي م. مندور، أو من العناصر المساعدة على فهم هذه الشخصية. وللتوصل إلى ذلك
استعان الباحث بمصطلح 'الثقافة' acculturation⁽¹⁾ الذي سهّل على الباحث تأسيس الصلة بين الثقافة
والتكوين الذي تلقاه م. مندور أثناء وجوده في مصر وبين الثقافة الأجنبية ومفاهيمها الجديدة التي اكتسبها
في فرنسا. ويذكر م. برادة حادثة هامة كانت السبب في توجه م. مندور إلى فرنسا حيث يقول: ((كان
مندور يتعب ليصبح وكيلًا للنيابة... إلا أن طه حسين الذي قرأ موضوعًا كتبه مندور عن الشاعر ذي الرمة،
أثّعه بأن يحضر إجازة الأدب في الوقت نفسه. وطه حسين هو الذي أبد ترشحه ليافر إلى فرنسا من أجل
تحضير أطروحة الدكتوراه في الأدب))⁽²⁾. وبين الباحث فاروق العمراني على هذه المسألة، والتي يؤكد من
خلالها أن شخصية طه حسين كانت نقطة تحول مركزية في مسيرة م. مندور الأدبية، ولولاه لما كان له هذا
الوجه الأدبي التي سطع فيها. فقد ((التقى (مندور) عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، وكان هذا
اللقاء نقطة تحول في مجرى حياة مندور الأدبية والفكرية، فطه حسين هو الذي وجه مندور إلى دراسة
الأدب بعد أن كان هذا مقبلاً على دراسة الحقوق... فطه حسين يعد المصدر الأول والأساسي لتكوين
مندور الأدبي))⁽³⁾.

أشار الباحث في هذا الحقل إلى فكرة هامة تتصل بمسيرة مندور، وهي تميزه بكفاءة عالية كشفت
من إمكاناته في الثقافة العربية، فضلاً عن إعجابه بالمناهج النقدية الجديدة التي طبقها الرواد (طه حسين،
العقاد، ميخائيل نعيمة)، و ربط الباحث هذا الإعجاب بأحداث العصر وخاصة الثوران الذي أعقب ثورة
1919، وتطلع الطبقة المتوسطة إلى الحرية والديمقراطية. فالتطلع إلى التجديد في الأدب مرتبط بالتعطش
للتجديد والتقدم الاجتماعي، لذلك أعاد النقاد والأدباء في تلك الفترة ((تنظيم التراث الثقافي استناداً إلى
مقاييس مقبلة من الثقافة الغربية))⁽³⁾.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظيم النقد الأدبي العربي: 26

(2) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، لعمول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير
1991: 56

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظيم النقد العربي: 27

مكنه من أن يتناول المكانة النقدية التي وصل إليها. لذا كان لابد من تحديد طبيعة الحقل ونوعيته، أي تحديد المنهج الذي اعتمدته. برادة للكشف عن القواعد والعوامل التي مكنت محمد مندور من أن يحدد دور النقدية لذلك رأينا من الأنسب أن نبدأ بالحقل الأدبي حسب ما أمنت علينا مقتضيات خطة البحث.

فما هي الخطة الإجرائية التي رسمها الباحث لتفسير الفكر النقدي المندوري؟ ما المنهج (الناهج)، والأدوات الإجرائية التي اعتمد عليها لتطبيق هذه الخطة؟ ما الحقل الذي موضع فيه الباحث ناقده؟ ما العناصر الثقافية والمفاهيم النظرية التي استخلصها الباحث، والتي تشكل المكون البنيائي للنظرية النقدية المندورية؟ لماذا كان؟ مندور في بداية مساره النقدي ناقداً تأثيرياً؟ هذه هي أهم الأسئلة الأساسية التي تشكل إجابتها تحليلاً لهذا المبحث

إن موضوعة تم. برادة. مندور الناقد في الحقل الأدبي الذي شب فيه خلال الفترة من سنة 1930 إلى سنة 1939، الغرض منه الوصول إلى ما هو خاص، أي معرفة الاستراتيجيات والتحولات والبنغرات التي وجهت الناقد في هذا الحقل الذي يعد نسفاً من العلاقات ساهمت في صناعة الفكر النقدي عند مندور. والكشف عن الطريقة - كما قال برادة - التي تمت بها هذه التحولات؟ وهل يتعلق الأمر بتطور مراد سمى إليه الناقد؟ أم أنه راجع إلى علائق موضوعية كانت توجه الحقل السياسي والثقافي؟⁽¹⁾

إن موضوعة تم. مندور داخل الحقل الأدبي الذي ينتمي إليه، لم يكن موضوعاً بدون معنى، إنما جاء على أساس رؤية منهجية مدروسة، تأملها الباحث، لأنه وجدها السبيل الأنجع لفهم مندور وكتاباته. ويمكن التأكيد على هذه الرؤية من خلال الأسئلة المركزية التي كانت وراء مشروعه وهي:

- 1- كيف السبيل إلى تقييم أعماله (مندور)؟
- 2- هل بالأجزاء المتخفية للمرحلة التاريخية التي كتبت فيها؟ أم بوضعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بمحقل السلطة باعتباره خاضعاً لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في تحديد الاتجاهات والاختيارات.⁽²⁾

ما هو السؤال المركزي بالنسبة لم برادة، والذي وافق على إجابته؟ يجيب الباحث قائلاً: ((إننا كنا قد اخترنا المنهج الثاني، لأننا لا نتغيا من وراء ذلك تبرير ذبول كتابات تم. مندور، بل نسعى لإعادة رسم المسار الذي قطعه ناقد بارز، ومما جديداً خالياً من المبالاة بفسح المجال أمام وضع إشكالية النقد العربي انطلاقاً من حالة نعتبرها ذات دلالة عميقة))⁽³⁾. وعلى هذا الأساس كان عنوان هذا البحث الذي

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظيم النقد الأدبي العربي: 17

(2) م. من: 15

(3) م. من: 15

تقدياً يعطى الإبداع والفكر على حد سواء، فقد أدرك الباحث أن ممارسة هذا المنهج على النص النقدي لا يقل من حيث القيمة على العمل الإبداعي، وقد مكنته هذه القناعة من تحقيق غايته بفضل المرونة المنهجية التي تتميز بها البنيوية التكوينية، الأمر الذي أفضى به إلى تأسيس حوار بينها وبين مناهج أخرى، لإدراكه أن فهم كتابات م. مندور تقتضي منه البحث عن العناصر المنهجية التي تجسد هدفه.

أعار الباحث مفاهيم وآليات من منهج بيير بورديو ومن أنطونيو غرامشي ومن المنهج الجدلي، وولت الممارسة النقدية أن م. برادة أدرك أن فهم وتفسير التحولات والتغيرات التي عرفها الفكر النقدي عند م. مندور تتطلب البحث عن آليات تساعد على إعطاء تفسير لهذه التحولات. ومن هذه الآليات التي تمكن من مقارنة طبيعة التفسير الذي ينبغي البحث عنه تحديد فضاء الحقل الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي تنظم بداخله أنساق المواقف والعلاقات. فالعلاقات بين الطبقات الاجتماعية ليست علاقات اقتصادية فحسب، بل هي علاقات سيطرة وثعبية رمزية تتنافس على هدف واحد هو السيادة. ولن يتضح المنهج بتحديد الحقل فحسب، بل لجهد الباحث يستعين بمفهوم 'التطبع' (الهابيتوس) كأداة إجرائية أعاره عن بورديو أيضاً للتعرف على امكانيات وسلوك م. مندور الذي يقوم على مرجعية معينة. فمن السلوك تنشأ العلاقات الاجتماعية ومن يتدخل (الهابيتوس) لتفسير التحولات التي أثرت في مندور وأثر فيها بما يسمح إدراك العلاقة بين النقد ومختلف الحقول (المؤسسات)، وبذلك مكن مفهوم 'التطبع' من الوصول إلى اللاوعي الثقافي الذي استعان به برادة على تفسير كتابات مندور بوصفها سلوكيات واستعدادات.

ولن تكتمل الحلقة المنهجية التي صاغها الباحث لفهم كتابات مندور إلا بالإشارة إلى مفهومين أعارهما من غرامشي وهما: 'الثقافة العضوية' و'الثقافة التقليدية' بوصفهما مفهومين يشملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين. فالمثقف يعرف على أساس الوظيفة التي يؤديها في البنية الاجتماعية، ومن هنا يكون ارتباطه بها عضوياً، وكذلك م. مندور كان مثقفاً عضواً في مجتمعه من خلال كتاباته المختلفة التي انطلقت من وعي قائم إلى وعي يمكن تجذره مجدداً في نقده الأيديولوجي.

ثانياً: موضعة الناقد م. مندور في الحقل الأدبي :

مكننا هذا العرض المنهجي من تحديد الخطوط العريضة لمنهج م. برادة والتي اختزلناها في المنهج البنيوي التكويني، ومنهج بيير بورديو التكويني، ومفاهيم غرامشي المتمثلة أساساً في مفهومي 'الثقافة العضوية' و'الثقافة التقليدية'، نشرع الآن في استقراء المسار المنهجي الذي تتبعه الباحث لتفسير كتابات م. مندور وتحديد رؤياه للعالم من خلال مختلف الكتابات التي عبرت عن ذلك.

يكشف العنوان الذي اقترعناه لهذا المبحث، أن الباحث اعتمد على منهج بورديو باستعمال أحد مفاهيمه وأدواته الإجرائية وهو [الحقل] 'Le champ' أي موضعة الناقد في أحد الحقول الأساسية التي

على المستوى الاجتماعي والثقافي والأيدولوجي. ومن هنا فإن المثقف بهذه الثقافة التقليدية، لا يسمى في
تغيير الواقع ولجديده. فما هي خصائص المثقف التقليدي؟

يحدد عمار بلحسن فئة المثقفين التقليديين فيما يلي:

الخاصية الأولى: إن المثقفين التقليديين لم يكونوا في الأصل كذلك، بالمعنى التقليدي للكلمة، فقد
كانوا عند ظهور في سابق أمرهم (عضويين)، وجاء من بعدهم من حافظ على استمراويتهم التاريخية
وبذلك تحول المثقف من كونه عضويا إلى مثقف تقليدي، وهذا أمر عززته أفكارهم وقدراتهم على
الاستمرارية.

الخاصية الثانية: إن المثقفين التقليديين مرتبطون بطبقة زائلة، أو في طريق الزوال، وبالتالي فلا
يعدون من الطبقات الأساسية.

الخاصية الثالثة: إن المثقفين التقليديين لا يرتبطون بطبقات صاعدة، ((بل بطبقات وتوى اجتماعية
داسها التاريخ))⁽¹⁾. ونعتقد أن مثل هذا التصور للمثقفين التقليديين فيه كثير من التحامل والمزايدات. فهل
يمكن أن نلقي أصلا الثقافة التقليدية باعتبارها ثقافة سلبية لا طائل من ورائها، ونؤسس للثقافة لا تنطلق من
أية مرجعية تذكر؟

الخاصية الرابعة: إنها تكشف عن انتماء المثقفين التقليديين إلى أيدولوجيا تصورهم على أنهم
مستقلون، يملكون تراث فوق تاريخي، تتكرس هذه الاستقلالية بطريقة طردية مع السمات العضوية للطبقة
الاجتماعية الصاعدة، فكلما كانت الطبقة الأساسية ضعيفة البناء، تدعت استقلالية المثقفين التقليديين،
والعكس صحيح⁽²⁾.

ومن هنا يدخل المثقفون التقليديون في صراع ثقافي وأيدولوجي مع المثقفين العضويين وتحاول كل
فئة أن تمارس هيمنتها الفكرية والسياسية، بهدف أن تحتل كل فئة مركز السيادة في المجتمع، وحينئذ تحاول
الفئة المهيمنة إدماج وكسب المثقفين المناوئين لها. وعلى العموم فإن أهمية المصطلح (المثقف التقليدي)
تكتسي أهمية بالنسبة لهذا البحث، إذ يمكننا مثل الصراع الذي كان قائما بين م. مندور بوصفه مثقفا عضويا
وبين خصومه المثقفين في الاتجاه التقليدي، لذلك فإن المصطلح 'المثقف التقليدي' سيستخدم في المنهجية
لتفسير طبيعة الصراع بين م. مندور الناقد وبين خصومه، فضلا عن تفسير كتاباته في كل مرحلة من مراحل
التاريخية.

نخلص الآن إلى تحديد الخطوط العريضة للمنهج الذي اعتمدته الناقد محمد برادة، وهو المنهج الذي
نهض على عاورات منهجية لفهم كتابات محمد مندور. فقد قام بتجريب البنية التكوينية بوصفها منهجا

(1) فرنسوا ريسكي، غرامشي عن طريق النصوص، نقلا، عن عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا: 63

(2) م. من: 63

استوحينا من هذه المناقشة. فما هو الحقل الأدبي الذي تموضع فيه مندور؟ وما هو المنهج الذي واكب
هناك في هذه المرحلة؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة قادت الباحث م. برادة إلى تناول محاور رئيسة، هي:
مسيرة التكوين / اكتشاف الثقافة الغربية / تحليل كتابات هذه المرحلة.

المحور الأول: مكن م. برادة من تناول المسيرة التكوينية التي قطعها مندور، والتي كانت بمثابة الحقل
الكبير الذي نمت فيه بذرة الفكر النقدي المندوري، إذ أنه فلا يمكن أن نعرف هذا الفكر قبل معرفة الحقل
الذي نما فيه، والمتمثل بالنسبة للباحث في استقراء مسيرته التكوينية التي مكتته من رسم اللامع العامة
لشخصية الناقد العربي م. مندور، أو من العناصر المساعدة على فهم هذه الشخصية. وللتوصل إلى ذلك
استعان الباحث بمصطلح 'الثقافة' acculturation⁽¹⁾ الذي سهّل على الباحث تأسيس الصلة بين الثقافة
والتكوين الذي تلقاه م. مندور أثناء وجوده في مصر وبين الثقافة الأجنبية ومفاهيمها الجديدة التي اكتسبها
في فرنسا. ويذكر م. برادة حادثة هامة كانت السبب في توجه م. مندور إلى فرنسا حيث يقول: ((كان
مندور يتعبأ ليصبح وكيلًا للتياب... إلا أن طه حسين الذي قرأ موضوعاً كتبه مندور عن الشاعر ذي الرمة،
أثّعه بأن يحضر إجازة الأدب في الوقت نفسه. وطه حسين هو الذي أبد ترشحه ليافر إلى فرنسا من أجل
تحضير أطروحة الدكتوراه في الأدب))⁽²⁾. وبين الباحث فاروق العمراني على هذه المسألة، والتي يؤكد من
خلالها أن شخصية طه حسين كانت نقطة تحول مركزية في مسيرة م. مندور الأدبية، ولولاه لما كان له هذا
الوجه الأدبية التي سطع فيها. فقد ((التقى (مندور) عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، وكان هذا
اللقاء نقطة تحول في مجرى حياة مندور الأدبية والفكرية، فطه حسين هو الذي وجه مندور إلى دراسة
الأدب بعد أن كان هذا مقبلاً على دراسة الحقوق... فطه حسين يعد المصدر الأول والأساسي لتكوين
مندور الأدبي))⁽³⁾.

أشار الباحث في هذا الحقل إلى فكرة هامة تتصل بمسيرة مندور، وهي تميزه بكفاءة عالية كشفت
من إمكاناته في الثقافة العربية، فضلاً عن إعجابه بالمناهج النقدية الجديدة التي طبقها الرواد (طه حسين،
العقاد، ميخائيل نعيمة)، وريط الباحث هذا الإعجاب بأحداث العصر وخاصة الثوران الذي أعقب ثورة
1919، وتطلع الطبقة المتوسطة إلى الحرية والديمقراطية. فالتطلع إلى التجديد في الأدب مرتبط بالتعاطف
للتجديد والتقدم الاجتماعي، لذلك أعاد النقاد والأدباء في تلك الفترة ((تنظيم التراث الثقافي استناداً إلى
مقاييس مقبلة من الثقافة الغربية))⁽³⁾.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظيم النقد الأدبي العربي: 26

(2) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، لعمول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير
1991: 56

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظيم النقد العربي: 27

مكتته من أن يتبوا المكانة النقدية التي وصل إليها لذا كان لابد من تحديد طبيعة الحقل ونوعيته، أي تحديد المنهج الذي اعتمدهم. مرادة لتكشف عن القواعد والعوامل التي مكنت محمد مندور من أن يجدد رؤيته النقدية. لذلك رأينا من الأنسب أن نبدأ بالحقل الأدبي حسب ما أمنت علينا مقتضيات خطة البحث.

فما هي الخطة الإجرائية التي رسمها الباحث لتفسير الفكر النقدي المندوري؟ ما المنهج (المنهج)، والأدوات الإجرائية التي اعتمد عليها لتطبيق هذه الخطة؟ ما الحقل الذي موضع فيه الباحث ناقده؟ ما العناصر الثقافية والمقاهيم النظرية التي استخلصها الباحث، والتي تشكل المكون الباني للنظرية النقدية المندورية؟ لماذا كان محمد مندور في بداية مساره النقدي ناقداً تأثيراً؟ هذه هي أهم الأسئلة الأساسية التي تشكل إجابتها تحليلاً لهذا البحث.

إن موضوعة محمد برادة محمد مندور الناقد في الحقل الأدبي الذي شب فيه خلال الفترة من سنة 1930 إلى سنة 1939، الغرض منه الوصول إلى ما هو خاص، أي معرفة الاستراتيجيات والتحولات والتغيرات التي وجهت الناقد في هذا الحقل الذي بعد نسفاً من العلاقات ساهمت في صناعة الفكر النقدي عندهم. مندور، والكشف عن الطريقة - كما قال برادة - التي لمت بها هذه التحولات؟ وهل يتعلق الأمر بتطور مراد سعى إليه الناقد؟ أم أنه راجع إلى علائق موضوعية كانت توجه الحقل السياسي والثقافي؟⁽¹⁾

إن موضوعة محمد مندور داخل الحقل الأدبي الذي ينتمي إليه، لم يكن موضوعاً بدون معنى، إنما جاء على أساس رؤية منهجية مدروسة، تأملها الباحث، لأنه وجدها السبيل الأمثل لفهم مندور وكتاباته. ويمكن التأكيد على هذه الرؤية من خلال الأسئلة المركزية التي كانت وراء مشروعه وهي:

- 1- كيف السبيل إلى تقييم أعماله (مندور)؟
- 2- هل بالأجزاء المتخفية للمرحلة التاريخية التي كتبت فيها؟ أم بوضعة الرجل وكتاباته داخل الحقل الأدبي المرتبط بدوره بمجمل السلطة باعتباره خاضعاً لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسي في تحديد الإنجازات والاختيارات؟⁽²⁾

ما هو السؤال المركزي بالنسبة لمحمد برادة، والذي وافق على إجابته؟ يجب الباحث قائلًا: ((إذا كنا قد اخترنا المنهج الثاني، فإننا لا نتغيا من وراء ذلك تبرير ذبول كتابات محمد مندور، بل نتوخى إعادة رسم المسار الذي قطعه ناقد بارز، ومما جديداً خالياً من المبالاة بفسح المجال أمام وضع إشكالية النقد العربي انطلاقاً من حالة نخبها ذات دلالة عميقة))⁽³⁾. وعلى هذا الأساس كان عنوان هذا البحث الذي

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد الأدبي العربي: 17

(2) م.س: 15

(3) م.س: 15

لا شك أن هذا النص يوضح كثيراً من الحقائق. فهو يكشف عن مكونات المذهب المندوري في حركة الكاثوية، إذ مكنت إقامة فرنسا من تغيير لغة تفكيره ومنهجه، وهذه هي نقطة التحول الكبير، لأن التغيير الذي عرفه القائد كان على مستوى المذهب والأدب، منهج يقوم على مستوى تفسير الصوم، وعلى مستوى الإحساس، ودقة اللغة تجددها أيضاً وكل ذلك ما كان ليكون لولا إنشاء الجامعة السريون. وما يمكن التأكيد عليه أن تحليل هذا الحقل مكن الباحث من برادة من الصبغة التدريجية للرؤية النقدية المندورية في مراحلها الأولى وهي الرؤية التأثرية الإنسانية.

وفي سياق هذا التحليل بين الباحث أن فترة إقامة م. مندور بفرنسا - باعتبارها مرجعاً من مرجعياته الثقافية - عرفت هي الأخرى تحولات جذرية على المستوى الأدبي والمنهجي لمحضت ((بعد الحرب العالمية الثانية إلى أفاق متعارضة. في الشعر: ثورة في الحساسية (مالاربي، فاليري). وفي الرواية: التعلية مع الشخصيات النموذجية للقرن التاسع عشر. وفي النقد ازدهرت محاولات نقدية متمسدة على علم النفس))⁽¹⁾.

إن انتساب م. مندور إلى جامعة السريون ليس الغرض منه الكشف عن مكانة الجامعة التي انتسب إليها مندور للإشارة إلى جدية التكوين في هذه الجامعة العريقة، إنما الإشارة إلى هذه ((تتبع في تلك الفترة القيم الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة باعتبارها قيماً ثقافية تضمن استمرارية تطورية بدون هزات... وإن كان (مندور) قارئاً في الحقيقة هو بأساتذة السريون، وبالنقاد الفرنسيين وبخاصة الفرنسيين منهم، وكذلك يعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال: ألبير باييه، ولوك، وشارل لالو، ثم كبير الأساتذة في فرنسا جوستاف لانسون، الذي وإن لم اتصل عليه وهو حي، إلا أني تلمذت ونشرت مقالاته وخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية، ومقاله عن منهج البحث في الأدب))⁽²⁾.

في هذا السياق يبرز سؤال يطرح نفسه بإلحاح: ما هي حصة التكوين الأدبي لمحمد مندور التي تشكل مندور الكاتب الضمني؟ ما خصائص اتجاهه النقدي التي ظهرت في كتاباته بعد عودته من فرنسا؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة انتضت من الباحث م. برادة تفحص كتابات م. مندور في هذه

المرحلة في مجالين: 1 - المجال النقدي، 2 - المجال الاجتماعي - السياسي.

المجال الأول: تحده من الفترة المتراوحة بين (1919-1942)، أي الفترة الواقعة ما بين الحربين العالميتين، والتي نشر خلالها عدة مقالات أدبية ونقدية على صفحات مجلتي ((الثقافة)) و((الرسالة))، وتشكل هذه المقالات في منها نزعاً مندوراً الجمالية ومنهجه النقدي، ثم ((جمع هذه المقالات في كتابين هما نماذج بشرية وفي الميزان النقدي. أما الأول فيمثل تلك النزعة الإنسانية الأخلاقية، إذ يعود إلى روائع الأدب

(1) محمد برادة، محمد مندور ونظير النقد الأدبي العربي: 29-30

(2) م: 31

وما يمكن التأكيد عليه أن محمد مندور عاش فترة حرفت لتحولات ثقافية وسياسية في الحقل الأدبي والحقل السياسي، وتساوق الأداء والنقاد بفعل عوامل فكرية وأيديولوجية ضمنية. فمسي ((الحقل الأدبي كانت الأيديولوجيات الضمنية تظهر هذا التناقض من خلال مراجعهم واستشهاداتهم المستنيرة بالمقارنات والمقارن الحديثة التي كانت تبني لهم إعادة الاعتبار لتفكرات الأدبي بدون أن يتعنهم أحد بالمقارنات التاريخية ومن ثم أصبح الرجوع إلى النقد الغربي هو حجر الزاوية في المحاورات الجديدة لهذه الحقبة))⁽¹⁾. إن الحديث عن م. مندور حديث مرتبط بكافة البيئات الاجتماعية المصرية، وبالتالي بات من الضروري موضحة الرجل في جميع هذه البيئات لتمثل وجهه وكتاباته ورويته، ولهذا السبب اعتبر الناقد محمود أمين العالم محمد مندور قفلة من تاريخ مصر في ((الحديث عن محمد مندور هو في الحقيقة حديث عن مرحلة من أعصر المراحل في تاريخ مصر، ولا حديث عن هذه المرحلة من تاريخ مصر بغير الحديث كذلك عن محمد مندور)) أما المرحلة فهي مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم وفدا))⁽²⁾. بمعنى أن الحديث عنه ليس بالأمر السهل أو البسيط لأنه يقتضي معرفة واسعة بتاريخ مصر السياسي والاجتماعي والثقافي خلال فترة تزيد عن ربع قرن.

أما الحقل الأدبي الذي تموضع فيه م. مندور، والذي لا ينبغي أن نهمله، لأنه يقدم تفسيراً إضافياً لتحولات مندور الثقافية والفكرية والسبابة والاجتماعية، وهو التمثل في إقامته بفرنسا (1930-1939)، حيث مكنته هذه الإقامة من اكتشاف الثقافة الغربية تشير إلى هذه المسألة لأهميتها في تفسير هذا الحقل، لقد فهم غاية م. برادة لهذا الموضوع باعتباره خطوة منهجية متفصي به لاحقاً إلى مثل الفكر النقدي التدوري في مرحلته الأولى الذي يصنفه م. مندور في قوله: ((إن هذه السنوات هي التي كونتني عقلياً وعاطفياً وإنسانياً... ويجعل إلي أن تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تجديداً أو دقة، وأقل ميوعة، قد غير منهج تفكيري كله بالرغم من أن تفكيري منذ دراستي الجامعية في مصر، كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشكشة اللفظية أو أعمال الغموض. وربما كان للمزاوجة بين دراسة القانون والأدب أثر فعال في تكوين هذا المنهج الفكري في نفسي. ومع كل هذا، فمن المؤكد أن تغيير التفكير لا لغة الكلام فحسب، هي التي تكونت النقطة الكيرة في منهج تفكيري العام بل وإحساسي أيضاً... وقد ساعدني على ذلك أن منهج دراسة الآداب في السربون هو الآخر لا يقوم على المحاضرات النظرية أو الإخبارية عن تاريخ الأدب، بل يقوم على ما يسمى بسمونه بتفسير النصوص))⁽³⁾.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد الأدبي العربي: 28

(2) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة نصوص، العدد 61، شتاء 2003: 371

(3) فؤاد دوارنة، عشرة أدباء، بتحدون، كتاب الهلال، رقم 75 / 1965، نقلاً عن م. برادة، محمد مندور وتطور النقد العربي: 29

ومضامين، وهو ما انعكس لديه في نقد الشعر في صيغ (الشعر المهموس) أي حديث المبدع في داخل نفسه. وهو بذلك يختلف عن المذهب النفسي لدى جماعة الديوان⁽¹⁾.

نؤكد من جديد، كما استوحينا من قراءتنا، أنه لنفهم كتابات مندور النقدية في الفترة ما بين الحربين الكونيتين، قام الباحث باستعارة مفهوم الحقل من منهج بورديو، ذلك أن هذا المفهوم مكن الباحث من برادة من فهم التغير الذي عرفه الفكر النقدي والسياسي بشكل عام لهم. مندور بعد رجوعه من فرنسا، وكتاباته النقدية بشكل خاص. وقد حده الباحث الحقل الأدبي بوصفه الحقل الذي ساعد على نمو وتطور إنتاج مندور الرمزي المتمثل في إنتاجه النقدي أو مرجعيته النقدية بوصفها الناقد الضمني. ويلاحظ أن الحقل الذي ينتمي إليه مندور يتألف من مؤسسات وأفراد، ومن هذه المؤسسات نذكر جامعة السربون التي كان لها الأثر البالغ في توجيه نقد مندور الأكاديمي، ومن الأفراد نشير أيضاً إلى طه حسن في مصر، وأنطوان مييه Antoine Meillet وفردينان دي سوسير، وجوستاف لانتسون Gustave Lanson، الذي التزم مندور بمنهجه في نقد النصوص، وقد ظهر تأثير النقد الأكاديمي الفرنسي في النظريات والممارسة. وبعد كتابه النقد المنهجي عند العرب⁽²⁾ ثمرة منهجية كما يوحي بذلك عنوان الأطروحة (النقد المنهجي عند العرب). وخلاصة رأي مندور في منهجية النقد العربي القديم، أنه لم يكن ((منهجياً إلا في القرن الرابع الهجري، مع الأمدني صاحب الموازنة، والقاضي الجرجاني صاحب الواسطة.... أكبر ناقد عرفه الأدب العربي العربي، ومنهجه منهج علمي سليم، أما وسائل نقده -...- فهي المعرفة والذوق⁽³⁾)).

وعن الناقد الثاني ((القاضي الجرجاني (290هـ-366هـ) فهو ناقد إنساني، ترجع مقاييس الجودة عنده إلى الخلط من الابتذال، والبعد عن الصنعة والإغراب، ثم التأثير في نفس السامع وهزها⁽⁴⁾). وصفوة القول عندهم. مندور أن النقد في كتابي الموازنة والواسطة قائم على الذوق المدرب المعلن هذا على مستوى الوسائل، فهو ينهض على مقاييس لغوية وبيانية وإنسانية. فما هي القراءة المستهدفة من مندور. برادة لكتاب (النقد المنهجي عند العرب) من خلال موضوعة صاحبه في الحقل الأدبي الذي يتسب إليه؟

(1) مدحت الجيار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد 61، شتاء 2003، 374.

(2) هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة مندور لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب بعد عودته من فرنسا، والتي أعدها تحت إشراف أحمد أمين. ولفرغ منها في العام نفسه الذي بدأها فيه، أي في سنة 1943. وكان العنوان الأصلي لأطروحته هو تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري. وقد اعتمدنا على الطبعة التي نشرتها دار نهضة مصر للطبع والنشر بالقاهرة، سنة 1969.

(3) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير 1991: 58.

(4)

العالمي ليستفي منها نماذج الإنسانية أما الثاني في الميزان النقدي الجديد، فإنه يمثل خير تمثيل مع كتاب الآخر النقد المنهجي عند العرب، نزعة مندور الجمالية - الإنسانية⁽¹⁾

بعد كتاب في الميزان النقدي الجديد أول كتاب نقدي لـم. مندور، وهو يجسد رؤيته النقدية، (مكان منها ما هو الصق بالجانب النظري يشر بأرائه الجديدة في الآداب والنقد، ويتأثر مجموعة من مثقفي عصره ونقادها.. وكان منها ما هو أدخل في النقد التطبيقي الموضوعي (بكسر الضاد)، مخافة الانزلاق في المناقشات العامة)⁽²⁾، وقد كشف م. مندور عن رؤيته النقدية في هذه المرحلة، في مقدمة كتابه في الميزان الجديد، فتطلف منها هذه الفقرة لأهميتها، فيقول: ((منذ عودتي من أوروبا، أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل (بضم النون) الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء. وكنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفضلها في النفس، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه بتفسير النصوص، فالتعليم في فرنسا يقوم في جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها... (...)) هذا المنهج التطبيقي هو الذي استقر عليه رأيي، وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروقات التي لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب⁽³⁾

وواضح مما سبق أن المرجعية النقدية في المرحلة الثائرة عند م. مندور، قامت على أساس منهج يعتمد على تفسير النصوص وتحليلها، وهو منهج إجرائي عملي استوحاه الناقد من المدرسة الفرنسية التي طبع نقدها في تلك الفترة على تحليل النصوص، فيقوم المنهج بقراءتها وتفسيرها ليعود إليها من جديد. وهذا ما تميز به المنهج النقدي المندوري عن المناهج النقدية التي كانت في مصر بعد سنة 1939، خاصة عند طه حسين ومدرسة الديوان، مما ((جمل محمد مندور يبدأ بداية مختلفة عن مدرستي الديوان وطه حسين، إذ بدأ باستخدام علم الجمال اللغوي، يدرس القيم الجمالية اللغوية في الأدب بعمارة والشعر بخاصة، لأنه الجمال الذي تلمس فيه -....- الجمال ومن ثم آمن بأن هذا الاتجاه يجعل من الناقد (ناقدا تأثريا) (انطباعيا) (ذوقيا) تمارس ذاته إعادة صياغة النص، إعادة صياغة الإحساس بما في النص من مشاعر وأحاسيس

(1) فؤاد دوارقة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، رقم، 175 / 1965، نقلا عن، م. برادة، محمد مندور وتطور النقد

العربي: 57

(2) م. من: 57

(3) م. مندور، في ميزان النقد الجديد، نقلا عن، محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد العربي: 32

لمسيرته النقدية))⁽¹⁾، فإن موضوعة الناقد م. مندور في الحقل الأدبي يكشف عن رؤيته النقدية في مراحلها الأولى، وهي الرؤية التي يعيها ويمثل أبعادها، والتي خصصها برادة في ((مرحلة المنهج الجمالي التاريخي المثالي ثائرا واضحا باللائسونية، وفيها يظهر اللاوعي الثقافي) لمدور مشدودا إلى نوع من الثقافة الغربية))⁽²⁾.

إن المرحلة التي أومأنا إليها، مكنت م. مندور من أن ينتج إنتاجه الرمزي ونقصه به نتاجه الفكري بشكل عام المثل في كتابيه (في الميزان النقدي) و(النقد المنهجي عند العرب)، ولر أن انطلاقا منندور، كما قال: برادة لا تختلف عن النقاد الذين سبقوه في مصر، لأنه يسلم معهم بضرورة مزدوجة، أي بعث التراث العربي من جهة، والأخذ بالثقافة الغربية. فالمسلمتان متلازمان. ((المسلة الأولى تستجيب لحاجة قومية هي ضمان الاستمرارية، والمسلة الثانية لتدارك التأخر وتحقيق إيقاع سريع للنهضة))⁽³⁾.

لتفسير المسلمتين المتلازمتين (الانطلاق من التراث، والاستفادة من ثقافة الغرب)، أو ما اصطلح عليه م. برادة بالمصالحة بين الماضي العربي، وبين الحاضر الغربي، استعار الباحث مصطلح اللاوعي الثقافي "inconscient culturel" من الباحث بورديو، ليطلع به المنهج البنيوي التكويني. فيما أضافه هذا المصطلح في صياغة الرؤية النقدية المدورية؟ وما هي الأهداف المفترضة لتحقيقها من تطبيق المصطلح على هذا الحقل؟

صرح م. برادة بالغاية المفترضة من هذه الإعارة للمصطلح المذكور، التي حددها في تحليل العلاقات القائمة بين المجال الثقافي ومشروع الإبداع)⁽⁴⁾، معنى هذا أن م. برادة كان شديد الخرس لفهم التركيب الثقافي، من خلال هذه الأداة الإجرائية اللاوعي الثقافي، بتفسير العلاقة بين الحقل الثقافي ومشروع الإبداع، - نقصد في هذا السياق الكتابات النقدية لندور -، أي أن الفكر النقدي التدوري من هذا المنظور، ليس بمنزلة عن الحقل الأدبي الذي تطور فيه م. مندور، وكان هذا المصطلح يستحضر الوظيفة الإجرائية لفهم التماثل الذي وثقه ك. غودمان كما رأينا في الفصول الثلاثة الأولى.

وتتبرر هذه الإعارة بين م. برادة الأهمية التي يكتسبها مصطلح اللاوعي الثقافي في نظر بورديو، (باعتباره حصيلة لجمع منظومات التفكير التي تؤثر على الكاتب طوال مرحلة التعليم المنهجي... (الذي) يوطر العقل والخيال والإحساس، ويحدد الصور والتحليل والتعبير. لذلك فإن المشروع الإبداعي، في أشكاله المختلفة، يستمد الكثير من هذا اللاوعي الثقافي، ومن ثم تبدو بعض العناصر أو المواقف غير مفهومة عند الفنانين والكاتب. إلا أن التحليل التفصيلي للحقل الثقافي في مظاهره المشتركة، ثم في عناصر

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد الأدبي العربي: 37

(2) م. س: 37

(3) م. س: 38

(4) م. س: 39

إن الإجابة عن هذا السؤال بسيرة إذا أخذنا في عين الاعتبار الحقل الأدبي [المرجعية النقدية] التي تطور فيه الناقد. من دور. إذ يصعب على الباحث أن يتأمل كثيرا من الظواهر النقدية التي طفت في كتابات مندور (في الميزان الجديد) و(النقد المنهجي عند العرب) ما لم تربط بالحقل الأدبي الذي تموضع فيه. أي ما لم تربط بالمرجعية النقدية التي تشكل المكون الباني للنظرية النقدية المندورية.

كشفت المقاربة التي تبناها الباحث ثم برادة أن الكتائين النقيدين الذين ألفهما مندور في هذه المرحلة، أي المرحلة التي ظهر فيها المنهج الجمالي السائري السائر بلانسون كانا ثمرة هذه الثقافة Acculturation، وهو المصطلح الذي أعاره. ثم برادة من يورديو لتفسير كتابات مندور النقدية. ذلك أن توظيف هذا المصطلح يسمح بإزاحة السار عن قراءات الناقد الواسعة في التراث العربي، وعن انفتاحه على للحضارة الأوروبية بشكل عام، والثقافة الفرنسية بشكل خاص. لذا اعتبر كتاب النقد المنهجي عند العرب (وإن كان في ظاهره تاريخا للنقد العربي ولتأثيراته، فإنه في باطنه قراءة جديدة للتراث النقدي بعين غربية إنسانية ذوقية، استمدتها مندور مما خلقت في نفسه ثقافته الفرنسية، ممثلة على وجه الخصوص في نظريات كل من لانسون ومي، ونحن نتوصل بهذا الكتاب لإدراك الأسس التي قام عليها منهج مندور النقدي وهو يبيد قراءة التراث النقدي العربي))⁽¹⁾.

إن مصطلح الثقافة الذي أعاره. ثم برادة من العالم السوسيولوجي بيير بورديو ووظفه لقراءة الرؤية [المرجعية] النقدية المندورية، لم يكن يعني من ورائه التعرف على. ثم مندور بوصفه مثقفا متفاعلا وفاعلا في الوقت نفسه فحسب، بل إن توظيفه مكن الباحث، أيضا، من تمثيل الحقل الأدبي الذي أنتج هذه الشخصية ووجهها الوجهة التي عرفناها بها. فالثقافة في نظر. ثم برادة لا تتعارض مع الأصالة، بل اعتبرها عنصرا غريبا للثقافة ولا للاستلاب والتقليد. لذا ((قد يبدو للبعض، أن مصطلح الثقافة... لا يخلو من التعسف أو المبالغة. لذلك أحرص على القول بأن الثقافة ليست عقبة أمام الأصالة والنضج. فهي، كعنصر موضوعي تاريخي تحتاج إلى التحليل والاستيعاب والنقد، لتصبح عنصرا غريبا عند تركيب ثقافي جديد يستهدف تجاوز ثقافة الاستلاب والتقليد))⁽²⁾.

إن منهج. ثم برادة ينهض على أساس البحث عن العوامل الأساسية التي ساهمت في التكوين الأدبي والثقافي لمندور، والتي وجدها في الحقل الأدبي العربي، وكان غرضه من وراء ذلك أن يضع يده على المفاهيم والمناهج النقدية التي كانت سببا في تركيب الفكر المندوري النقدي والتي تشكل. ثم مندور الناقد الضمني، فضلا عن التعرف عن متابعه ومرجعياته. وإذا سلمنا مع الباحث. ثم برادة ((بالتحقيق الذي أعطاه

(1) فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، مجلة، فصول، المجلد التاسع، العدد، 3-4 فبراير

العالم أن ((منهج محمد مندور النقدي في سنوات الأربعينات بعد عودته من فرنسا، كان يمثل في اتجاه نميري هو امتداد لمدرسة لانسون وصدى لمدرسة دي سوسير الألسنية...، وهذا ما نثبته في دراسة محمد مندور للتاريخ القديم للنقد العربي، وفي تطبيقاته النقدية في البداية. ولقد ظل هذا الاتجاه التعبيري أصيلاً متصلًا في ممارسة محمد مندور النقدية ذات التوجه الشراكي))⁽¹⁾.

المجال الثاني⁽²⁾: وهو المجال المتعلق بكتابات مندور ذات التوجه الاجتماعي والسياسي والتي تتصل في الفترة نفسها التي ظهرت فيها كتاباته النقدية التي أشرنا إليها آنفاً. أقول إن الفترة التي برزت فيها الرؤية الثائرة المجسدة (بفتح السين) في المنهج اللغوي الذوق، يفرها المجال السياسي والاجتماعي الذي واكبها. ولغزير ذلك رافق الناقد م. برادة الكتابات السياسية والاجتماعية التي نشرها م. مندور ابتداء من سنة 1936، والتي تسجل مواقفه السياسية والاجتماعية الجريئة وهو طالب في جامعة ألبيرن⁽³⁾ ((قد نشر مقالات يدافع فيها عن حق مصر في إلغاء المحاكم المختلطة، قادت إلى الدخول في خصومات جدلية مع السكرتير العام لوزارة الخارجية الفرنسية... وكانت وجهة النظر التي يدافع عنها مندور مطابقة لوجهة نظر حزب الوفد الموجود في الحكم آنذاك))⁽²⁾.

حاول م. برادة مقارنة كتابات الناقد م. مندور فهما وتفسيراً في ضوء التحولات الكبرى للحقل السياسي في تلك الفترة، ثم موضعة الناقد، بعد ذلك، داخل حقله المرتبط هو بدوره بالحقل الأول، وقد تنبه الباحث محمد خرماش إلى هذه المسألة في سياق فرائده لبحث م. برادة حينما أكد أن كتابات مندور ينبغي أن تُفسر، ((في إطار التحولات الثقافية والسياسية، وفي نطاق موضعها وإيحاء داخل الحقل الأدبي، المرتبط بدوره بحقل السلطة، باعتباره خاضعاً لتكوينات اجتماعية طبقية))⁽³⁾.

يسوق الباحث أمثلة من كتابات مندور الاجتماعية والسياسية التي كان لها أثر في تحديد مسيرته النقدية، والتي ميزها الناقد نفسه في ثلاث مراحل، وهي: مرحلة المنهج الجمالي التاريخي، ومرحلة المنهج الوصفي التحليلي، ثم مرحلة النقد الأيديولوجي. وبالرغم من الأهمية التي تكسيها كتابات الناقد بالنسبة للحركة الوطنية في مصر، كما يرى الباحث، وبالرغم من أن الموضوعات المتناولة مستوحاة من الواقع الاجتماعي - السياسي المصري، فإن كتاباته ((كانت تبحث عن حلول في الفكر السياسي الغربي وفي

(1) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد 61، شتاء، 2003: 371.

(2) سوف لن أتوسع في هذا المجال لأعبارات منهجية، غير أنني سأركز على الجوانب الاجتماعية والسياسية التي له صلة وثيقة بالمجال النقدي عند الناقد م. مندور.

(3) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد العربي: 36.

(3) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد 3-4، فبراير 1991.

خصوصيته عند كل منتج أدبي وخاصة ما يتصل باللاوعي الثقافي، من شأنه أن يفسر لنا مصادر التأثير الخامس [المرجعية النقدية] في الاختيارات الثقافية⁽¹⁾.

نستفيد مما سبق أن مفهوم اللاوعي الثقافي يكنسي أهمية كبيرة لأنه يكشف عن الوظيفة المنهجية للمفهوم، باعتباره أداة إجرائية فعالة تحيط للثام عن منظومات التفكير التي تؤثر على المبدعين والكتاب. فالتصور والتحليل والتعبير، عند كل مبدع أو كاتب، لا يكشف عن نفسه من تلقاء نفسه، بل بالعودة إلى حصيلة منظومة التفكير، فهو المادة الطبيعية التي يمتص منها أي كاتب إبداعه وتعبيره، ولا يتسنى قهرهم ذلك إلا بالرجوع إلى منظومة التفكير التي تسمح بإقامة مماثلة مع ما أنتجه الكاتب. ومن هذا المفهوم اللاوعي الثقافي كما وعاه م. برادة. والذي أضفى خطوة إجرائية مكنت من التعرف على م. مندور الناقد الضمني، والذي تظهرت رؤيته من كتاباته النقدية في هذه المرحلة التي يستهدفها التفسير. لذا نجد برادة ((يستعين في توضيح اللاوعي الثقافي عند مندور بمفهوم رؤية العالم الجولدماي، حيث يؤكد أن ثقافته قد اتجهت بعد عودته من فرنسا إلى التبلور عبر رؤية للعالم، مرتبطة بالبنيات المبنية))⁽²⁾.

مكن مفهوم اللاوعي الثقافي م. برادة من معرفة مكونات وتركيبية الفكر النقدي عند الناقد م. مندور، إذ يسر عليه اكتشاف العناصر التي تشكل منها بنية اللاوعي الثقافي في الفكر المندوري، وهي البنية التي تبرز فيها جل المفاهيم والمقولات والتصورات التي كونها لنفسه خلال مسيرته الثقافية. إذ يصعب بأي حال من الأحوال استقراء كل العناصر المشكلة لبنية اللاوعي الثقافي، فهذا إنجاز يقتضي تعاوناً علمياً كبيراً بين عدد من الباحثين، وقد سلم م. برادة بعدم قدرته على ذلك في قوله التالي: ((لا ندعي القدرة على تجلية تفاصيلها (البنية اللاوعي الثقافي)، لكن ما نريد إبرازه، هو ميل مندور إلى تحقيق توازن بين الاتجاهين الأساسيين في وعيه الثقافي، وإن كانت الثقافة الغربية قد حققت نوعاً من الغلبة تحت تأثير التوجه العام الذي يسود المجتمع المصري آنذاك))⁽³⁾.

عن طريق اللاوعي الثقافي بوصفه أداة إجرائية، تمكن الباحث من معاينة التوازن الذي كان مندور حريصاً على تحقيقه بين التراث العربي، وبين الثقافة الغربية التي تأثر بها، وقد تجلّى هذا الحرص في كتاباته النقدية عند إشارتنا إلى كتابه في الميزان النقدي والنقد المنهجي عند العرب. ومن باب التأكيد، فإن الكتاب الأخير وإن بدا تاريخاً للنقد العربي، إلا أنه قراءة جديدة للتراث النقدي بعين غربية، ومن هذه الرؤية فإن هذا الإنجاز النقدي يتدرج في باب تحقيق التوازن بين الاتجاهين الأساسيين في ثقافته. وبين الناقد محمود أمين

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 39

(2) محمد خرماش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد، 3-4، فبراير 1991:

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 39

نهما وتفسيرها في ضوء التحولات الكبرى في الحقل الثقافي الأدبي والسياسي، والاجتماعي في تلك الفترة.

ثالثاً: موضوعة مندور في الحقل الثقافي: (1936 - 1952)

إذا كان الغرض الأساس من الجزئية السابقة تفسير الرؤية النقدية لم. مندور التي واكبت دعاة التجديد الأدبي الذين ظهوروا قبل عام 1919، واستمرت هيمنتهم على الساحة النقدية إلى غاية سنة 1952. فما هي الخطورات المتهجية التي حددها الباحث لتفسير الحقل الثقافي الذي نشط فيه مندور (1936)؟ وما هي المفاهيم والأدوات الإجرائية التي أعارها م. برادة لتحقيق هدفه؟

لرسم ملامح الحقل الثقافي الذي ظهر في مصر من 1936 إلى 1952، والذي تموضع فيه م. مندور بوصفه ناقداً. انطلق الباحث في تفسيره للحقل عما هو عام، أي أنه قام بتحليل الحقول السياسية والسلطوية والطبقية، ليصل إلى ما هو خاص وجزئي، والتمثل في الحقل الثقافي، ومن ثم ((إدماج مندور المثقف في بنية أوسع وأشمل))⁽¹⁾.

لاحظ الباحث م. برادة أن الفترة المستهدفة في الدراسة (1936-1952)، عرفت تداخلاً جليلاً من المثقفين كان معظمهم من دعاة التجديد. فكان الجيل الأول، ((الذين برزوا قبل سنة 1919، فقد استمروا في التأثير، بل في السيطرة على الحياة الثقافية بمصر حتى بعد 1952))⁽²⁾. أما الجيل الثاني، الذي أعقب جيل 1919، ومنه مندور الذي يفترض ألا تكون له نفس الرؤى والمفاهيم والسلوكات، رغم كون الجيلين من دعاة التجديد الأدبي كما رأى الباحث.

لتفسير الحقل الثقافي الذي تموضع فيه مندور استعار الباحث، المنهج الذي اتبعه بيير بورديو Pierre Bourdieu لدراسة الحقل المستهدف، ((وما يبرر هذه الاستعانة في نظرنا، هو أن بورديو في نظرنا، استطاع الوصول إلى منظومة تركيبية ذات مصطلحات فاعلة يمكن تطبيقها على حقول أدبية أخرى))⁽³⁾.

يستدل مما سبق أن منهج بورديو يتمش بشيء من المرونة والموضوعية والصرامة في آن واحد، لكونه منهجاً يمكن تطبيقه بيسر كبير على حقول أدبية متعددة، وفي فترات زمنية مختلفة، فضلاً عن تجنبه التقسيم الظرفي للكتابات والأعمال. ومن هذا المنطلق فإن منهج بورديو كما يقول م. برادة: ((يتيح لنا أن نفهم وأن

(1) محمد خرماش، البنية التركيبية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد 3-4، فبراير 1991.

(2) محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي: 49

(3) م. ص: 50

طرائقه الديمقراطية .. ويذكر كمرجع أساسي لهذه الأفكار كتاب تاريخ المذاهب الاقتصادية لـ شارل جيبس وشارل ريتس⁽¹⁾.

ويؤكد النقاد والباحثون الذين اشتغلوا على الفكر الناقد محمد مندور ومنهم م. أمين العالم عدم الفصل بين مندور السياسي، بين مندور الناقد المبدع، فقد جعل ثقافته في خدمة الشعب المصري، فهو من طلائع المثقفين الثوريين الذين وعوا واقعهم الاجتماعي والسياسي، وحالوا - من خلال كتاباتهم - تجديد واقعهم بما ينسجم مع توجهاتهم وتطلعاتهم التي كانت تنشأ مجتمعاً تسوده العدالة الاجتماعية. إن مندور لم ((ينعزل بثقافته عن الشعب بل يجعلها وقوداً له في معركة التحرر والتقدم. ونعمد مندور باعتباره مثقفاً ثورياً يعبر عن نمط متميز بين مثقفينا بأنه يجمع في قلبه الإيمان بالمبادئ الديمقراطية للثورة الفرنسية البرجوازية، والإيمان بالمبادئ الاجتماعية للثورة الاشتراكية. وكانت حياته دائماً دفاعاً عن هذين القطبين الكبيرين: الحريات الديمقراطية... والعدالة الاجتماعية... ومات محمد مندور وقضايا الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والفكر الثوري والنقد الأدبي والفني أحوج ما نكون إلى كلماته ومواقفه))⁽²⁾.

مكنت الخطوة الإجرائية التي استهدفت الحقل الأدبي الذي تموضع فيه مندور من الكشف عن الاستراتيجيات والتحولات التي وجهت الناقد في هذا الحقل، وبالتالي فهم كتاباته ورؤيته. ولعرفة هذه التحولات أعاد الباحث رسم المسار الذي قطعه م. مندور، والذي حدده في أسيرة التكوين، واكتشاف الثقافة الغربية، وتحليل كتابات المرحلة. وانضح أن الباحث استعان بألفية [الثقافة] التي أماطت اللثام عن الصلة بين الثقافة والتكوين الذي تلقاه مندور، وعن أحداث العصر وخصوصاً (ثورة 1919)، التي مكنت الطبقة المتوسطة من التطلع إلى الحرية والتجديد في المجال الاجتماعي والمجال الأدبي. وقد قدم الحقل الأدبي تفسيرات لتحولات مندور الثقافية والفكرية والسياسية، كما أنه تتبع مسار التكوين في فرنسا كشف عن مكونات المنهج النقدي الذي اكتسبه مندور في هذه المرحلة. ومن هذا التوضع ظهر مندور الناقد الضمني برؤيته الثورية، والتي تميزت في مؤلفيه المعروفين (في الميزان النقدي) و(النقد المنهجي عند العرب). وقد نهض منهج الناقد في المرحلة الثورية على تفسير النصوص وتحليلها، وهذا ما يبرز رؤيته النقدية عن المناهج النقدية التي كانت في مصر بعد عام 1939.

أما التركيز على [اللاوعي الثقافي] فقد سهل عملية فهم العلائق بين المجال الثقافي والتصور النقدي الذي تميز من خلال منظومة التفكير وبين ما أنتجه الناقد، وكشف أيضاً عن التوازن الذي كان مندور حريصاً على تحقيقه بين التراث العربي، وبين الثقافة الأوروبية، والذي لاحظنا تظاهراته كذلك في (في الميزان الجديد) و(النقد المنهجي عند العرب). وبهذا يمكن التأكيد على أن كتابات مندور النقدية ينبغي

(1) محمد براءة، محمد مندور وتطور النقد العربي: 36 / 37

(2) محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء، 2003: 371

1919. فالتجديد الذي دعا إليه رواده هذا الجيل كان تحت مظلة الأفكار الجديدة التي نادى بها أحمد لطفى السيد الذي دعى (بضم الدال وكسر العين) أستاذ الجيل. ولاغرو إن قلنا إن الدعوة إلى التجديد الأدبي هي نتاج طبيعي لصوتى مصطفى كامل وأحمد لطفى السيد الذين انعكسا ((في المحاولات الروائية الأولى التي ظهرت بمصر في مطلع القرن (أي الماضي) على نحو ما أوضح ذلك الدكتور عبد المحسن بدر من خلال تحليله لروايتين ساذجتين فنيا⁽¹⁾، إلا أن كل واحدة منهما تعبر عن الآراء المتعارضة))⁽¹⁾.

والشاهد عندنا، أن الباحث فسر التغيرات والتحولات التي ظهرت على المستوى الأدبي، بالتحويلات والاتجاهات المتناقضة التي عرفت في الحقل السياسي، والتي وجدت مشروعيتها في الحقل الثقافي الذي مثله كثير من المثقفين المعروفين من مثل محمد حسين هيكل وطه حسين وعباس محمود العقاد... وغيرهم من دعاة التجديد الأدبي لجيل 1919، الذين تأثروا بشخصية ومواقف أحمد لطفى السيد ((ذلك أن مفهومه المثالي للحرية والديمقراطية ودعوته للقومية المصرية قد استقطبت مواقف التأييد أو الرفض عند المثقفين قبل 1952))⁽²⁾.

إن مفهوم الحرية والديمقراطية الذي نادى به الزعماء السياسيون، في هذه الفترة، وفي مقدمتهم أحمد لطفى السيد وجد انعكاسه في مجالين أدبيين هما الشعر والنقد الأدبي والسياسي فدعوة التجديد الأدبي هي مطلب من الحقل السياسي. وليبيان ذلك ساق الباحث مثالين من الحقل الأدبي والثقافي ظهرا من خلالهما الممارسات السياسية والأيديولوجية لتلك الحقبة. ففي ((الشعر تجلّى ثلاثة من الشعراء المجددين: العقاد، المازني، وعبد الرحمن شكري، الذين أسسوا شعر الوجدان، مع الشغني بالذات الحر بالتجربة الشخصية... ويمكن، أيضا، اعتبار الثقافة موضوعية للعقاد بمثابة تعبير عن تصور ما لفكرة الحرية، تصور يبيح له ارتياد كل الأفاق وتمحيط جميع الجواجز))⁽³⁾.

وفي مجال النقد الأدبي والسياسي، ظهر كتابان كانا لهما وقع كبير على الساحة النقدية، والساحة السياسية، الأول لعبد الرزاق (الإسلام وأصول الحكم) 1925، والثاني (في الشعر الجاهلي) 1926 لطفة حسين. ولهذين الكتابين قيمة رمزية تمثل في ((محاولة جعل موضوع حرية الفكر قيمة سياسية وثقافية جوهرية))⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ يشير الناقد في هذا السياق إلى كتاب عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة.

⁽²⁾ محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد العربي: 51

⁽³⁾ م. س: 52

⁽³⁾ م. س: 53

⁽⁴⁾ م. س: 54

نقيم بشيء من الموضوعية، عدة ظواهر أدبية، وكذلك مواقف الكتاب ولعلنا نتجنب بذلك تأويل الأعمال والأثار حسب التقديرات الظرفية أو السطحية⁽¹⁾.

وعلى مستوى الإجراء - وقبل موضوعة الناقد في حقله -، قام الباحث بإعادة رسم الحقل الثقافي بربطه بقل السلطة وبالمطبعة الخارجية، حسب الحقل الثقافي لكل جيل، جيل 1919، وجيل 1936.

أ- بالنسبة للجيل الأول (1919):

رسم الباحث، من خلال خطة منهجية معلنة، الوضع السياسي العام الذي عاش فيه هذا الجيل، وهذا عنصر هام، لأنه يساعد على إبراز العناصر الرئيسة للحقل الثقافي، من خلال ربطه بمقتل السلطة، بمعنى أنه لا بد من الوقوف عند السياسي ومثله مكوناته لتفسير ما هو ثقافي فيه، فهذا من أثر ذلك، واستخلص الباحث أن صحوة مصر بعد انكسار ثورة أحمد عرابي كانت على صورتين هدفهما إخراج مصر من سباتها وخذلانها:

((- صوت قوي مدوي هو صوت مصطفى كامل زعيم الحزب الوطني.

- و صوت هامس نفاذ، هو صوت أحمد لطفي السيد رئيس تحرير صحيفة الجريدة لسان حال حزب الأمة⁽²⁾). فما هو أثر هذين الصوتين السياسيين في إنتاج حقل آخر موسوم بالحقل الثقافي؟ فمن وجهة نظر م. برادة، فإن هذين الاتجاهين هيمنوا على الوضع السياسي في مصر، وأضحت مبادئ وأفكار هذين الاتجاهين ماثلتين على المستوى الثقافي. فالتجديد السياسي الذي دعا إليه كل صوت وجد صده في الكتابات الإبداعية والنقدية وهذا ما لاحظ الباحث عند كتاب الجيل الأول حين قال: ((إن الطبيعة الانتقالية لهذه الفترة قد شرطت المواقف الجمالية والأدبية للكتاب، وجعلتهم أكثر التصاقاً وحساسية بالفورات والتحولات الواقعة في الحقل السياسي... فكان هناك أدب رومانسي واجتماعي وعاطفي يتفتح بمقدار ما كان الوعي الجماعي يعتره التشويش ويعلوه الضباب، وانعكاسات هذا الوعي المضطرب هي التي تكون الأدب الدامع لمصطفى المنفلوطي، والروايات التاريخية لخرجي زيدان، ولأشعار الاستبطنانية لعبد الرحمن شكري⁽³⁾)).

يقدم النص السابق تفسيرات أساسية تبرز كيف أن الحقل السياسي - من منظور منهج بورديو - ألد كثيرا خطة الباحث م. برادة لتفسير التحولات التي عرفها الحقل الثقافي على العموم، والجمال الأدبي على الخصوص. فكان الحقل السياسي الأرض الخصبة التي أنتجت حقلا آخر لدعاة التجديد الأدبي لجيل

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي العربي: 50

(2) م. من: 51

(3) م. من: 54

وأما الحقل الاجتماعي فكان امتداداً وتواصلاً للحقل السياسي المثارم. إذ أثرت أحداث الحرب العالمية الثانية على الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مصر. ولم تحاول الأحزاب الفاعلة على الساحة السياسية أن تجد حلولاً للوضع المتردي. وكان أن ظهر نتيجة لذلك نمط اجتماعي لم تجد له الحكومة سوى القمع لإسكات المتمردين وكل شيء أصبح منهكاً في مصر (الأحزاب المهككة العاجزة لم تكن تفكر إلا في تديد الشوط والتستر على فشلها، وكل الوسائل مباحة للفتح في رفقها الأخير فإذا لم تكف تعريجات الخطباء ومراعاتهم للحم الجماهير وتكيفها. كان اللجوء إلى قمع الطلبة والعمال على يد إسماعيل صدقي المظطلع بوظيفة صمام الأمان ضد المتمردين)⁽¹⁾ وفي هذا الصدد يبرز السؤال المنهجي التالي: فما هي العلاقة التي تربط الحقلين السياسي والاجتماعي بالحقل الثقافي الذي تموضع فيه؟ متدوراً وماعي وضعية المثقفين (من كتاب وشعراء) في الحقل الثقافي؟

للكشف عن وضعية الاجتماعية للمثقفين في هذه الفترة، لم يجد الباحث بداً من تقسيم فئة المثقفين إلى صنفين. ذلك أن هذا لإجراء يمكنه من التعرف على الوضعية الحقيقية لهذه الفئة في الحقل الذي تنتمي إليه. وقد مثل الباحث فئة المثقفين في صنفين من الأدباء:

الصنف الأول: يمثل الكتاب الذين لهم انتماءات إلى أحزاب سياسية وهي: الوفد، الإخوان المسلمون والحزب الشيوعي بتفريعاته. معنى هذا أن هذا الصنف من الكتاب كان في بؤرة الصراع السياسي والأيديولوجي. وبالتالي فإن كتاباتهم وإبداعاتهم، افتراضاً، هي تعبير عن مواقفهم السياسية وصراعاتهم الأيديولوجية.

الصنف الثاني: ومثله الشعراء الذين مارسوا منها حرية أي الذين كانت لهم وظائف تضمن لهم عيشاً قاراً، وهذه الفئة يحكم وضعيتها الاجتماعية كانت بعيدة عن الصراعات الأيديولوجية. وهذا لا ينفي بأن لا يكون لأفراد هذه الفئة أي إنتماء. فما هي النتائج التي تمخضت عن اعتماد الباحث هذه المقاربة؟ أسفرت خطة الباحث تقسيم المثقفين (كتاب وشعراء) حسب مهتم (حرية أو قارة) إلى الملاحظات التالية: أن أدباء هذا الجيل لم يتمتعوا باستقلالهم الذاتي لسبب بسيط كما رأى الباحث أنه ((لا يعتبر)) على كاتب واحد عتف يستطيع العيش من قلمه، ويقيم علاقة مباشرة مع جمهوره. لذلك يكون أقرب إلى الصواب الحديث عن نوع من اللاتمس بين شعراء وروائي هذا الجيل⁽²⁾.

أما الملاحظة الثانية فهي تتعلق بمجال الدراسات النقدية التي رآها الباحث تعكس الاختلافات السياسية والأيديولوجية. وتأثير الثقافة الأجنبية، ((لأن النقد الأدبي في هذه الحقبة ظل موزعاً بين اهتمامين: من جهة، تدعيم خلفية سياسية - اجتماعية كانت تمر بمرحلة تصنيف أكثر تعقيداً ودقة عما كانت عليه، ومن

(1) محمد براهمة، محمد مندور وتعبير النقد العربي: 56

(2) م ص: 58

في سياق تحليل الحقل السياسي الذي استند إليه الباحث لتفسير التحولات الثقافية والأدبية التي طرأت على المجتمع المصري. أشار إلى نتائج هذه التحولات على الصعيد الثقافي والأدبي. ومنها ظهور المطابع والمدارس الأوروبية، والتي أصبحت تتسجم مع التحولات الواقعة في الحقل السياسي مثل الغضب الروماني الذي توافق مع التيار الوطني الذي ((كشف عن نفسه في روايتين بارزتين: زينب 1914، ونهضة الروح (1927) ⁽¹⁾)). ويبنى الحديث مبتوراً إذا لم نلجأ إلى دور جامعة القاهرة 1925، الذي أفسد وجودها المشروع ((داخل الحقل الثقافي المصري. ومن حولها انتظمت عناصر المشروع الثقافية)) ⁽²⁾ من هذا التحليل، توصل الباحث إلى تحديد ملامح بنات الحقل الثقافي المصري، بعد ثورة 1919 من خلال بنات الحقل السياسي. هذه الفترة، التي كان لها دور كبير في شاطئ الإنتاج الفكري والفنني باستماده على آلية الحقل التي أعادها من نورديو. ومكته بالثاني من أن يحقق هذا التفسير، الذي اقتصر على الحقل الثقافي المصري بشكل عام. فما هي المقاربة التي تنهاها الباحث لتفسير الحقل الثاني لجبل 1936، أي جبل ثم مندور؟

ب- موضحة مندور في حقله الأدبي (1936):

واضح من منهج القراءة الذي تبناه ثم برادة، أنه ظهر بلباقة الباحث الجدلي، إذ انطلق في تفسيره للظاهرة بما هو عام (الجزئية السابقة) ليصل إلى ما هو خاص المتمثل في الجزئية التي نحن بصدده مناقشتها. وكان قد صرح في مقدمته المنهجية اعتماده على المنهج الجدلي نظراً لصرامته، فهو يرفض الإسقاط والأحكام المسبقة، ف ((تعد دور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصرامتها وانعكاساتها الآتية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص دراستنا من حالات التقييد والتبشير القائم على أحكام مسبقة)) ⁽³⁾.

انطلق الناقد في تفسيره عما هو سياسي، إذ أبان عن موقف الحكومة، آنذاك، بقبولها تكريس بنات السلطة القائمة، منذ إغتيال ثورة 1919، وذلك بمحاولة إسقاء الشرعية الشكلية على الاستقلال، ويمكن تبير ذلك بقبول حزب الوفد الحاكم بزعامة مصطفى النحاس المعاهدة البريطانية المصرية، والتي قدمت (بضم الفاء وكسر الميم) من طرف الحكومة على أنها ((ميثاق للصداقة والشرق)) ⁽⁴⁾.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطور النقد العربي، 54

(2) ج. ص: 54

(3) م. ص: 14

(4) ج. ص: 56

وأما الحقل الاجتماعي فكان امتداداً وتواصلاً للحقل السياسي المثارم. إذ أثرت أحداث الحرب العالمية الثانية على الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مصر. ولم تحاول الأحزاب الفاعلة على الساحة السياسية أن تجد حلولاً للوضع المتردي. وكان أن ظهر نتيجة لذلك نمود اجتماعي لم تجده الحكومة سوى القمع لإمكانات المتوردين وكل شيء أصبح منهكاً في مصر (الأحزاب المهككة العاجزة لم تكن تفكر إلا في تديد الشوط والتستر على فشلها، وكل الوسائل مباحة للفتح في رفقها الأخير فإذا لم تكف تعريجات الخطباء ومراغظهم للحم الجماهير وتكييفها. كان اللجوء إلى قمع الطلبة والعمال على يد إسماعيل صدقي المظطلع بوظيفة صمام الأمان ضد المتوردين)^(١) وفي هذا الصدد يبرز السؤال المنهجي التالي: فما هي العلاقة التي تربط الحقلين السياسي والاجتماعي بالحقل الثقافي الذي تموضع فيه؟ متدوراً وماعي وضعية المثقفين (من كتاب وشعراء) في الحقل الثقافي؟

للكشف عن وضعية الاجتماعية للمثقفين في هذه الفترة، لم يجد الباحث بداً من تقسيم فئة المثقفين إلى صنفين. ذلك أن هذا لإجراء يمكنه من التعرف على الوضعية الحقيقية لهذه الفئة في الحقل الذي تنتمي إليه. وقد مثل الباحث فئة المثقفين في صنفين من الأدباء:

الصنف الأول: يمثل الكتاب الذين لهم انتماءات إلى أحزاب سياسية وهي: الوفد، الإخوان المسلمون والحزب الشيوعي بتفريعاته. معنى هذا أن هذا الصنف من الكتاب كان في بؤرة الصراع السياسي والأيدولوجي. وبالتالي فإن كتاباتهم وإبداعاتهم، افتراضاً، هي تعبير عن مواقفهم السياسية وصراعاتهم الأيدولوجية.

الصنف الثاني: ومثله الشعراء الذين مارسوا منها حرية أي الذين كانت لهم وظائف تضمن فهم عيشاً قاراً، وهذه الفئة يحكم وضعيتها الاجتماعية كانت بعيدة عن الصراعات الأيدولوجية. وهذا لا ينفي بأن لا يكون لأفراد هذه الفئة أي إنتماء. فما هي النتائج التي تمخضت عن اعتماد الباحث هذه المقاربة؟ أسفرت خطة الباحث تقسيم المثقفين (كتاب وشعراء) حسب مهتم (حرية أو قارة) إلى الملاحظات التالية: أن أدباء هذا الجيل لم يتمتعوا باستقلالهم الذاتي لسبب بسيط كما رأى الباحث أنه ((لا يعتبر)) على كاتب واحد عتف يستطيع العيش من قلمه، ويقيم علاقة مباشرة مع جمهوره. لذلك يكون أقرب إلى الصواب الحديث عن نوع من اللاتمس بين شعراء وروائي هذا الجيل^(٢).

أما الملاحظة الثانية فهي تتعلق بمجال الدراسات النقدية التي رآها الباحث تعكس الاختلافات السياسية والأيدولوجية. وتأثير الثقافة الأجنبية، ((لأن النقد الأدبي في هذه الحقبة ظل موزعاً بين اهتمامين: من جهة، تدعيم خلفية سياسية - اجتماعية كانت تمر بمرحلة تصنيف أكثر تعقيداً ودقة عما كانت عليه، ومن

(١) محمد براهة، محمد مندور وتعبير النقد العربي: 56

(٢) م ص: 58

جهة ثانية، تعميق الدراسات النقدية عن طريق استعارة مناهج غربية، وماوكية بدرجة أقل، ومحاولة تطبيقها على الأدب العربي»⁽¹⁾.

الواقع، فإن الجدول الذي وضعه الباحث ويضم الشعراء والروائيين والنقاد، لا يتوفر على معطيات وافية ودقيقة تسمح بالوصول إلى الملاحظة الثانية. ولنا ندري كيف توصل م. برادة إلى هذا الحكم الذي لا يعدو أي يكون مجرد توصيف من الباحث للمجال النقدي لجيل 1936⁽²⁾.

حاول الباحث أن يقترح تفسيراً للمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين مثقفي الجيل، على أنها امتداد للحقلين السياسي والاجتماعي المتأزمين. كما بينا، غير أن الرؤية الموضوعية لهذه المسألة تجعلنا لا نطمئن إلى هذه الملاحظة بنسبة كبيرة. ذلك أن الصراع بين مثقفي الجيل غذته مرجعيات ثقافية وفكرية. ((المعارك بين الاتجاهات السياسية والثقافية والنقدية المختلفة، أي بين بقايا الليبرالية المصرية التي سيطرت على العقل المصري خلال النصف الأول من القرن... وبين هذه الفئة الجديدة التي تعلمت في فرنسا والمجلدات من أمثال كويس عوض وعبد المنعم مدكور ورشاد رشدي وعبد القادر القط ومعهم فئة من شباب المبدعين المجددين مثل صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وفوزي العتيل وأنور المعداوي وكلهم متأثرون بفكر الغرب الأني وفكر الشرق في تجربته السوفيتية والصينية))⁽³⁾.

حاول الباحث أن يقدم تفسيراً للمعارك الأدبية والفكرية التي دارت بين مثقفي الجيل، والملاحظ أن هذه المعارك ليست امتداداً للوضع السياسي المتأزم على مستوى السلطة والأيدولوجية، وتفاقم الأوضاع الاجتماعية نتيجة ظروف الحرب العالمية الثانية. فالصراع كان بين المثقفين أنفسهم، حيث غلبت أصول طبقية ومرجعيات سياسية، دون أن يظهر ((ترجيح الكفة الأيدولوجية لأحد الأحزاب المتصارعة))⁽⁴⁾.

انقضت الضرورة المنهجية من الباحث أن يبرز في هذا الحقل دور ومكانة كليتي الآداب لجامعتي القاهرة والإسكندرية، وبدون ذلك يصبح الحديث عن الحقل الثقافي في هذه الفترة حديثاً لا معنى له ولا قيمة. وأهم ما يمكن الإشارة إليه في هذا السياق، أن المؤسسة الجامعية أضحت تفرض نفسها من خلال توجيه الأبحاث والأطروحات التي نوقشت في كليتي الآداب في جامعتي القاهرة والإسكندرية، ونتيجة لذلك انصبّت الأبحاث على العصور القديمة، وفيما بعد حول أعمال الأدباء المعاصرين. وكشف التحليل أن العلاقة بين المبدعين والنقاد، في بداية عهدها، كانت علاقة تكامل، فقد ((كان النقاد الجامعيون يحاولون

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد الأدبي العربي: 58

(2) م. م.: 58

(3) مدحت الجيار، محمد مندور والتظهير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003: 377

(4) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 59

طريق مناهجهم لإضفاء الشرعية على أعمال تمثل أكثر مما يمكن من التقارب مع قيمهم وتطلعاتهم. وعن طريق وضعهم الأمتياز، كان هؤلاء النقاد يؤثرون كثيرا على الحركة الأدبية، ويصوغون حواشي صانعة كلاسيكية جديدة⁽¹⁾.

إن قيادة الحقل الثقافي كانت في يد النقاد الجامعيين الذين فرضوا سلطتهم وهيتهم على الساحة النقدية، بما ملكوها من معايير ومقاييس قد يتجاوزها الزمن فيما بعد، ونصح مجرد قيود كلاسيكية عفا عليها الدهر. ومن هذا الباب تحول التكامل الذي شهدناه في البداية بين المبدعين والنقاد إلى صراع حقيقي على زعامة الحقل الثقافي، وأبرز هذا الوضع بروز نقاد جدد ((لاحقوا عدم تلازم المنهجية الموضوعية الباردة، مع المشاكل والصراعات السبابة الاجتماعية الساخنة، التي كانت تستلزم استخدام كل الوسائل لتحويل مجتمع نقترمه أدواء مستعصية⁽²⁾). إلى جانب هذا الرفض، ظهرت في هذا الحقل فئة أخرى من الكتاب والشعراء عبرت عن موقفها الرفض لمقاييس النقاد الجامعيين.

سمحت هذه الخطوة الإجرائية التي انتهجها الباحث، والمتشكلة في تحديد خطاطة الحقل الثقافي وطريقة سيره، من موضعة الناقد محمد مندور في ثلاثة مستويات:

- المستوى الرمزي، وأعني بذلك مستوى التمثيل للحقل، نستفيد من الخطاطة السابقة، أن الحقل الثقافي الذي تموضع فيه الناقد، يتشكل من الثلاثية التالية: ((نقاد جامعيون، وأدباء ملتزمون وكتاب عموميون، ظلت سائدة في الحقل الأدبي من 1936 إلى 1952⁽³⁾). إن هذه الخطوة تقضي إلى وجود صراع بين هؤلاء المثقفين، دون أن يتكافؤا في امتلاك نفس الوسائل الثقافية لمواجهة الصراع الدائر بينهم. ((فإذا كان النقاد والكتاب الجامعيون قد اكتسبوا ثقلهم الوظيفي من وضعيتهم المؤسسية... فإن الفئتين الآخرين من عناصر الحقل الأدبي، كانوا يعتمدان في ممارستهما على نشر الكتب والمجلات، وعلى الإذاعة... وهذا ما أدى إلى طابع الخصومة الجدالية⁽⁴⁾.

- مستوى الإنتاج الثقافي: فقد ركز الباحث على ما أنتجه الحقل، والذي يتمثل في ثلاثة محاور أساسية استقطبت الإنتاج الأدبي بشكل عام، وهي:

1- رومانسية فكرية ترغب في اكتشاف الذات (الأنما)، فقد عاش أصحاب هذا الاتجاه واقعا قمعيا مطبوعا يالباس، مما أدى بهم ((إلى انكفاء على العالم الداخلي ومحاولة إقامة ملجأ من

(1) محمد برادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 61

(2) م. من: 61

(3) م. من: 62

(4) م. من: 62

الصور... والتأملات المقاومة للفناء والاندثار»⁽¹¹⁾. ويعكس هذا الاتجاه رؤية مأساة النفاق

ب- واقعية لا زمنية: هدفها الوصف، دون أن تهتم بالبعد التاريخي، ((وهذا الاتجاه، يعكس رؤية البرجوازية الصغيرة المساعدة آنذاك))⁽¹²⁾

ج- واقعية اجتماعية: تهدف إلى تجاوز مأساة الرومانسيين، وقد برزت عند نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشوقوي وأبروف إدريس ونجى حفي.

المستوى الثالث، وهو المستوى المتكامل للحقل الثقافي، انتمى في المنشورات الأدبية والفكرية التي صدرت في هذه الفترة، والتي لعبت دوراً إيجابياً في ترسيم حدود الحقل الثقافي وتوجيهه. ومن هذه المنشورات ذكر الباحث ثم برادة المجلات التالية: ((الرسالة والثقافة والمقطر والحلال، وهي المجلات البارزة في الحيز الأدبي، وكانت ذات منظور كلاسيكي))⁽¹³⁾. فضلاً عن المجلات الملتزمة التي كانت تهدف إلى ترسيخ قيم سياسية واجتماعية جديدة ومنها ((المجلة الجديدة لسلامة موسى، وألبت التي كان يرأس تحريرها محمد مندور و يكتب فيها شباب يسار الوفد وبعض الماركسيين))⁽¹⁴⁾.

في

هذا السياق يؤكد الباحث على مسألة منهجية، تتعلق بالكيفية التي تمكنه من فهم أعمق لأعمال المثقفين، وهي المسألة التي ستفرض به إلى موضعة ثم مندور وفهم أعماله. وقد حدد ثم برادة البعد المنهجي الذي يسمح له بتحقيق هدفه، والذي خصه في الدعوة إلى تفكيك «العناصر المكونة للحقل الأدبي، والتحليل الموضوعي للعاملين فيه انطلاقاً من وضعيتهم الطبقية، وتأثيرهم ووزنهم الوظيفي... (و) من ربط المقتضيات الداخلية للإبداع، بالإرغامات الاجتماعية، وبمدى ملاءمة التعبير الفني للرؤية الحياتية))⁽¹⁵⁾.

بعد تحديده للمسار المنهجي بموضع ثم برادة ثم مندور داخل نسيجه الاجتماعي، على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي⁽¹⁶⁾. ولتحقيق هذه الغاية اعتمد الباحث بعض المفاتيح الأساسية من الفكر الإيطالي أنطونيو غرامشي لتحديد وضعية ثم مندور التي طبقها على المثقفين، وقد أشرت إلى هذه المفاتيح في البحث الأول من هذا الفصل وهي على الخصوص مصطلح «منقف عضوي»

(11) محمد برادة، محمد مندور ونظير النقد العربي، 63

(12) م. س: 63

(13) م. س: 65

(14) م. س: 65

(15) م. س: 65-66

(16) م. س: 66

ومصطلح 'مشتق تقليدي'. فلماذا وقع اختيار الباحث على المصطلحين السابقين؟ إن الإجابة عند الباحث بسيطة، لأن المصطلحين ((بشملان مجموع مقولات تصنيف المشتقين التي تم تسجيلها على ضوء دراسة الحقول الاجتماعية والسياسية... وبتكرار في الوقت نفسه إمكانية التحديدات وتوابعها))^(١).

لا شك أن م. مندور كانت له مشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية، فضلاً عن مشاركته في الحياة الثقافية منذ البداية إلى يوم وفاته، فهو نموذج أصيل للمشتق الثوري الذي لا يفصل بين فكره وحياته، وبين آرائه ومواقفه^(٢). إن هذه الخاصية هي التي أدت بالباحث إلى تصنيف م. مندور في زمرة 'المشتقين العضويين'. فما هي العوامل التي دفعت بمرادة إلى وصف م. مندور 'بالمشتق العضوي'؟

انطلق الباحث من تحليل الوضع الطبقي الذي ينتمي إليه م. مندور، فهو ينتمي إلى طبقة ريفية متوسطة الحال، متشبثة بالتقاليد وتعاليم الدين الإسلامي، تعرضت للظلم، وأسهمت في الكفاح من أجل الاستقلال، حاضرة دوماً في الصراع. ولأسباب سياسية التقت طبقة مندور مع طموحات البرجوازية الصغيرة والطبقة المتوسطة في المدن.

من الناحية السياسية: اقتضت منهجية الباحث التركيز على حزب الوفد الذي استقطب جميع التناقضات. فانضمت إليه فئات اجتماعية بسبب مشروعه المتولد من شروط اقتصادية، و((سرعان ما انكشف عجزه وعدم ملائمته للمعضلات... فقد ألوفد الأجماع الذي كان يحظى به في البداية، وأصبح الصراع الأيديولوجي عقب الحرب العالمية الثانية سمة بارزة في المواقف والكتابات))^(٣). فما هي علاقة م. مندور بحزب الوفد في هذه المرحلة؟

من الناحية المنهجية فإن الإجابة عن السؤال تعد هامة جداً، لأنها ستتمكننا من التعرف على م. مندور 'المشتق العضوي'، ولأجل ذلك حدد الباحث علاقة مندور مع الوفد في مرحلتين:

الأولى: هي مرحلة التعاطف مع الحزب من خلال كتاباته السياسية، ومن خلال المقالات التي نشرها في الصحف الفرنسية، وهو في باريس، لإلغاء المحاكم المختلطة.

الثانية: وهي مرحلة الانضمام إلى الحزب ((الذي عهد إليه بإدارة صحيفة ألوفد المصري في فبراير 1945))^(٤). وكان انضمامه إلى الوفد بسبب مواقفه الشجاعة حين تصدى للرد على مقالات أخبار اليوم الموالية للملك فاروق، كما أنه حول ألوفد المصري إلى جهاز للمعارضة السياسية.

(١) محمد براءة، محمد مندور وتطير النقد العربي: 66

(٢) عمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء، 2003: 371

(٣) محمد براءة، محمد مندور وتطير النقد العربي: 68

(٤) م. من: 69

وما يمكن التأكيد عليه ((خلال هذه الفترة من الكفاح الصحفي، تبلور الوعي السياسي لـ مندور الذي أصبح يضطلع بدور أساسي داخل بار الوفد))⁽¹⁾. ويشير الباحث إلى مواقف مندور التي تؤكد على تطور وعيه السياسي، ومنها تأييده للجنة الوطنية للنعمال والطلبة عام 1946، لإدراكه لأهميتها في مجال الفعل السياسي، ونتيجة لهذه المواقف السياسية اعتقل مندور في عهد حكومة إسماعيل صدقي.

وأصل م. مندور كفاحه ونضاله السياسي بعد خروجه من السجن، وأصبح في هذه الفترة رئيس تحرير جريدة صوت الأمة، والفرط في نقابة المحامين 1948. وأصبح في سنة 1950 عضوا في البرلمان ممثلا لحزب الوفد. ولاحظ الناقد م. برادة أن هذه الفترة أبعثت م. مندور عن النقد الأدبي، إلا أنه ((استفاد من حيث بلورة وعيه السياسي والاجتماعي))⁽²⁾. وأنصح تفكير مندور يتسم بالواقعية الاجتماعية والاقتصادية، لذلك ((انصرف إلى التحليل المعموس لمظاهر الظلم الاجتماعي. وهذا ما دفعه إلى خوض خصومات جدالية مستمرة مع ممثلي البرجوازية العقارية والصناعية))⁽³⁾. ورغم الأزمة السياسية التي عرفها وقصوره عن مواجهة مسؤولياته، بقي مندور ولما لمبادئ التيار الوطني الأصل داخل الحزب.

إن تحليل مسيرة م. مندور السياسية داخل حزب الوفد، يبرز دوره كمناضل فاعل ناشط ووفي لمبادئ حزبه والتي لخصها شعاره بالعدالة الاجتماعية. وبذلك كان مثقفا عضويا، لأنه كان عنصرا فاعلا ومغيرا في الحياة السياسية والاجتماعية. كما يرى غرامشي، ليس عنصرا خارج الواقع. فالصراع الذي شارك فيه مندور وإن كان في منظوره أيديولوجيا، إلا أنه تقافي.

يكتسي التحليل السابق أهمية كبيرة بالنسبة للباحث، ذلك أن الحديث عن مسيرة مندور في الحقل السياسي يمكننا من التعرف على مواقفه وفكره السياسي والأيدولوجي، والأهم من ذلك الوقوف على كتاباته السياسية في هذه المرحلة. إذن فما هي النتائج المفترض الوصول إليها من هذه الكتابات. إنها الوعي الممكن لـ م. مندور لأنها تعبر عن التطلعات والطموحات والرغبات التي كان يطمح إليها مندور ومن خلاله زمروته وطبقته السياسية. وظهر الوعي الممكن الممثل في كتابات هذه المرحلة، نتيجة لوعي قائم عرفه المرحلة، أيضا، والممثل في الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي المتأزم والمتدهور، والذي عارضه مندور بهذه الكتابات.

استعار م. برادة مصطلح الوعي الممكن الذي أخذه عن ك. غولدمان مما يبين لنا أن المقاومة أخذت توجهها منهجيا ندركه من استعمال الباحث لهذا المصطلح لأن ((الكتابات الاجتماعية والسياسية ومواقفه (يعني مندور) خلال الفترة الفاصلة بين 1944 وسنة 1952، تعكس الوعي الممكن لحركة وطنية سياسية

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 71

(2) م.س: 71

(3) م.س: 72

مرتكزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات»⁽⁴¹⁾. ويرى الباحث أن الوعي الممكن الذي لاحظته في كتابات مندور لم يحقق التغيير المطلوب الذي نادى به المثقفون الواعون، لأنه لم يتشكل عند طبقة اجتماعية واعية بالتغيير. والدليل على ذلك، كما يرى الباحث، «انتهاء ملحمة 1919 إلى مأزق العجز الذي تجسدت عنده الأحزاب والحركة الوطنية قبل قيام ثورة 23 يوليو 1952، يؤكد قبل كل شيء عجز القيادات السياسية ذات الجذور الشعبية عن ترجمة إمكانية الوعي الممكن إلى صيغة للعمل تلائم التحولات العميقة، ولا تظل سحبة الفكر الإصلاحي الليبرالي»⁽⁴²⁾. لذا بقي «السؤال الأساسي الذي وضعه جيل بأكمله سنة 1939: كيف نستقر الأمور في مصر؟... مطروحا رغم الأجوبة الكثيرة التي توصلت من 1939 إلى 1952»⁽⁴³⁾.

والواقع فإن مفهوم الوعي الممكن الذي وظفه يرادة كشف عن أمر أساسي، وهو أن الرؤية للعالم كانت مجسدة عند الجماهير الشعبية، ونعمند مندور أحد عناصرها بوصفه مثقفا عضوا عاش همومها وعبر عن طموحاتها. وليس عند الطبقة السياسية التي كانت تعيش وضعاً متأزماً، ومن هنا نؤكد من جديد على ما قاله م. خرمائش من أن استعمال يرادة «مفهوم الوعي الممكن.. ليلاحظ التطلعات الشعبية المتجاوزة للأحزاب ممثلة الوعي الكائن في الثلاثينات، وبين (تضعيف الياء) أن العلاقة الموضوعية بين المثقفين تمثلت في الجدل الذي كان بين البنيات المتعددة لمختلف الفئات والمناير»⁽⁴⁴⁾.

لتميز مفهوم الوعي الممكن الذي استعمله الباحث، والذي أعانه على تفسير رؤية م. مندور في هذه المرحلة، أشار الباحث م. يرادة إلى أهم المفاهيم التي أطرت فكر مندور السياسي والأيدولوجي، ومنها: التفكير المذهبي الذي دعا إليه مندور «(باعتباره التفكير الوحيد القادر على أن يعطي للمصرعات أبعادها الحقيقية، وأن يخرجها من الخطابة وتبادل الشائتم الحاقدة)»⁽⁴⁵⁾. وتفنكير المذهبي في رأي مندور نوعان، كما بين ذلك الباحث: تفسييري وأنشائي كما طرح مفهوم الثقافة الوطنية، ومفهوم القومية

محمد يرادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 73

م. ص: 74

م. ص: 74

محمد خرمائش، البنية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد 9، العدد 3-4، فبراير 1991:

122

محمد يرادة، محمد مندور وتظهير النقد العربي: 74

Nationalitaire⁽¹⁾ يستعين به على تفسير المرحلة التاريخية، التي بلورها في ألوعي الممكن الذي انعكس في رؤية مندور وصفوة المثقفين الذين كانوا عاكفين على ((إرساء دعائم تفكير منحور من الظلامية الماضية ومن الاستلاب الاستعماري))⁽²⁾.

نصل في نهاية هذه الجزئية أن الخطوة الإجرائية التي تبناها الباحث سبغت له بمقاربة موضوعية الوعي الممكن الذي ظهر في كتابات مندور السياسية، وموضعه في حقله السياسي والثقافي، وكان تجسيدا لرؤيته في تلك الفترة التاريخية، التي كانت تتماثل مع وعي الفئة الجماهيرية، وليس مع الرؤية السياسية للحركة الوطنية، التي أخفقت في إعداد مشروعها الوطني. فهل يرجع ذلك، كما قال برادة، ((إلى قصور نظري، أم إلى عدم ملائمة الوسائل السياسية المثبتة لإنجازها؟))⁽³⁾.

رابعاً: الممارسة النقدية لمندور: رؤياه للعالم

سنعالج في هذه الجزئية مسألة جوهرية في هذا الفصل، نخترها في السؤال التالي: هل توجد علائق بين الكتابات النقدية لمندور.. ورؤياه للعالم؟ وإذا افترضنا وجود هذه العلائق، فما طبيعتها؟ وكيف تمت مقاربتها؟. والواقع فإن ميزة هذه القراءة - وقد أشرنا إلى ذلك في ثنايا البحث - تتمثل في تحديد رؤية نافذ وليس رؤية مبدع، وهذا قد يبدو خروجاً عن المألوف في نظر البعض، غير أن الأساس في هذا المنهج لا يتعلق بالعمل الفكري أو الإبداعي بقدر ما يتعلق بالمنطلقات والمرجعيات والمشارب مهما كانت طبيعتها بوصفها بنية عميقة دالة، وكيف انتظمت ومظهرت على مستوى الكلام أو الكتابة، أي على مستوى البنية السطحية. فكيف تفاعلت البنية الذاتية - الفردية بالبنية التعبيرية الفكرية. ما السبيل إلى تحقيق هذه الغاية النقدية؟

مر المنهج النقدي عند م. مندور بثلاث مراحل كما حددها بنفسه، وهي المرحلة التأثيرية، والمرحلة التحليلية، والمرحلة الأيديولوجية. إن التحليل الذي أنجزه الباحث م. برادة للتحقلين السياسي والثقافي في مصر من سنة 1936 إلى سنة 1952، أعطى الانطباع للقارئ أن م. مندور يتموضع من خلال كتاباته في هذه الفترة بوصفه كاتباً سياسياً من الطراز الأول، حيث شارك في الحياة السياسية والاجتماعية في مصر إلى أن

(1) أول من استعمل هذا المصطلح، هو نكسيم روداتسون في دراسة عنوانها (طبيعة ووظيفة الأساطير في الحركات الاجتماعية السياسية خلال عوفاجين مقارنين: الشيوعية الماركسية والقومية العربية) نشرها بمجلة الدفاتر العالية عدد 33 سنة 1962، باريس. ثم أعد أنور عبد الملك تحديد المصطلح نفسه في مقدمة كتابه (مصر مجتمع عسكري)، وفي متخبات الأدب المعاصر (المقالات). وساررد هذا التحديد (الكلام لم. برادة) الذي أعطاه عبد الملك لهذا المصطلح في دراسة نشرها بمجلة (الإنسان والمجتمع)، عدد 2، باريس 1966، وعنوانها (إشكالية الاشتراكية في العالم العربي).

(2) م. س: 77

(3) م. س: 78

وأنه النية. فمن هذا الباب نساءل عن العلاقة المفترضة التي يمكن أن تأسس بين مندور السباسي، ومندور الناقد المنظر.

إن الإجابة عن هذا السؤال انتضت من الباحث أن يجد غرجا منهجيا يساعد القارئ - فيما بعد - من الربط بين مندور السباسي ومندور الناقد، أي أن الباحث تمكن من إيجاد الحلقة الرئيسة، التي فتحت الأبواب على مصراعها للدخول في الموضوع، وتمثل هذه الحلقة في كون الناقد م. مندور لم ينقطع عن النشاط العلمي بصفته أستاذا في الأدب والنقد، ومن هذه الناحية دخل مندور إلى عالم النقد الأدبي، من خلال المحاضرات التي كان يقدمها ((بمعهد الصحافة، ومعهد التمثيل، ومعهد الدراسات العربية العالية، حيث اهتم بتحليل مظاهر الأدب العربي المعاصر انطلاقا من مجموعة من الدواوين والمسرحيات))⁽¹⁾. حيث استخلص الباحث من تحليله لهذه المرحلة أن الرؤية النقدية لم. مندور استقطبت محورين اثنين هما:

- 1- أن الكتابات النقدية لمندور انصبحت حول شرح النظرية الغربية.
- 2- أن الناقد طبق النظرية الغربية على الأدب العربي المعاصر، مراعيًا في ذلك المرونة وخصوصية الأدب العربي.

في كل ذلك فقد كان مندور ناقدًا يطبق المنهج الكلاسيكي أو الأكاديمي الذي أخذه عن الجامعة الفرنسية ألسريون. ولاحظ الناقد أن زيارة مندور إلى الاتحاد السوفياتي (سابقا) ورومانيا في 1956 مكنته من اكتشاف الواقعية الاشتراكية بمنأخها الأيديولوجي الجديد، كل ذلك أضافه إلى تجاربه السابقة. وقد ساعده هذا التوجه الجديد فيما بعد على ((متابعة تطورات أدب الطليعة في مصر بعد 1952))⁽²⁾. يستفاد من ذلك أن رؤية مندور النقدية طرأ عليها تجديد غير (بفتح الياء وتضعيفها) من تصوره ومفهومه للمنهج النقدي، وبين الباحث أن قراءات مندور بدأت تعرف بعض التجديد ابتداء من صدور ((نضايًا جديدة في أدبنا الحديث 1958 بدأ يولي اهتماما أكبر في تحليله للمحتوى وألقيم الجديدة التي غمرت الساحة، وأصبحت محور المناقشات والكتابات، بعد قيام الناصرية))⁽³⁾. فما هو منهج م. مندور في

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي: 88

(2) تمثيل حصيلة المحاضرات والدروس، والضيائر على النحو الآتي:

إبراهيم عبد القادر المازني، خليل مطران، ولي الدين يكن، مسرحيات شوقي، مسرحيات عزيز أباظة، المسرح الشري، الأدب ومذاهبه، الشعر المصري بعد شوقي (كتاب في ثلاثة أجزاء)، مسرح نوبل الحكيم، الدب وفنونه، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما. ذكرنا هذه العناوين على سبيل المثال لنستدل بها على نشاط الأدبي خلال هذه الفترة.

(3) م.س: 89

يكشف أنه كان واعياً بأزمة النقد (الوعي القائم)، أزمة ينبغي تجاوزها بالبحث عن البدائل (الوعي الممكن) المتمثلة في صياغة إشكالية المسرح ضمن منظور جديد، وهذا لم يوفق إليه مندور.

قبل أن يبدأ الباحث في البحث عن تفسير للإشكالية التي طرحها في هذا البحث والمتمثلة في تلك العلاقات بين الكتابات النقدية لم. مندور ورؤيته للعالم، والتي اختزلها في السؤال التالي: هل الممارسة النقدية لمندور خلال مسيرته النقدية تمثل رؤياه للعالم؟ انطلق الباحث من فرضية حددها مندور نفسه لمسيرته النقدية، حيث اعتبر أن نقد الأيديولوجي هو المرحلة الحاسمة والنهائية لهذه المسيرة، لأنها تعد قمة نصجه وعطائه الفكري والنقدي، ومن ثم يفترض أن تكون ((جهود مندور)) على صعيد التنظير والأدلة، تمثل مساهمة في البحث عن طريق يخرج النقد والثقافة العربية من مأزقها))⁽¹⁾.

يفترض هذا الطرح أن المنهج النقدي عند مندور له صلة بالأدلة، وبالتالي فإن ممارسته النقدية هي تجسيد لرؤاه للعالم، بمعنى أن هذه الأخيرة هي تصور الناقد لتخليص النقد والثقافة من مأزقهما. هذا على مستوى طرح الإشكال. فما هي الخطوة الإجرائية التي اعتمدها الناقد لتجلية هذه الرؤية؟.

لتجلية منظومة مندور النظرية (رؤياه للعالم)، اعتمد الباحث من جديد على منهج بورديو، حيث عاد إلى الحقل الأدبي، لأنه الحقل المسعف على تفسير الرؤية النقدية، وهذا يؤكد الباحث نفسه في القول التالي الذي يمتد في خطته، ((وحتى تتمكن من الإحاطة بخطواته ونهجه منظومة النظرية (يعني مندور)، فإننا نستخدم أولاً إلى عرض مفهومه لأزمة النقد، ثم نعيد إدراج خطواته ضمن المحاولات والأفكار الأساسية التي كانت توجه الحقل الأدبي الجديد بعد سنة 1952))⁽²⁾.

نستفيد من هذا البيان المنهجي الخطوة التي حددها م. برادة لمقاربة رؤية مندور، حيث رأى من الضروري أن يتمثل أزمة النقد في عصر مندور، ففيها يجب الباحث الإجابة على العناصر الأساسية المشيرة إلى رؤية مندور. وقد حدد تصوره لهذه الأزمة في مستويين:

المستوى الأول: وأطلق عليه مصطلح المباشر، ويعني به الخصومات والمناقشات التي جرت بين مندور، وبين العديد من النقاد والمفكرين الذي عاصروه. وكان غرض الناقد منها، معارضة المناهج النقدية التي كانت سائدة، ((وكان يعتبرها عائقاً أمام تطور النقد))⁽³⁾. إن الممارك التي دخلها مندور لم يدخلها بدون سلاح، فقد سبقته معارك كثيرة، ومن دون شك، يكون الناقد قد استفاد منها ودرسها وعرف أسبابها ودواعيها. ((فقد شهد القرن العشرون منذ بداياته حالة من التراكم الثقافي أدت إلى تراكم سياسي تمثل في ظهور ثورة 1919، وقيام الأحزاب والجمعيات الأهلية والصحف والمجلات التي حملت بثورة الصراعات

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 116

(2) م.س: 116

(3) م.س: 111

التي صقلت الفكر المصري والعربي وجعلته قادراً على تحمل الدعوة إلى الجلاء والدستور، والتمرد والعصيان المدني ثم تحمل مسؤولية قيادة الوطن بعد حصوله على الاستقلال ورحيل جنود الاحتلال عنه⁽¹⁾.

وكانت أهم الخصومات التي خاضها مندور هي التي كانت مع العقاد ومع الألب الكرمليني وذكرياً إبراهيم وشاد رشدي وطه حسين ومحمد خلف الله وسيد قطب وطاهر الجبلاوي. ومن هذه الخصومات ستركز على الخصومة التي دارت بينه وبين العقاد حول العديد من القضايا منها ((في موضوع أبي العلاء المعري)) فقد زعم العقاد بأن الشاعر الروماني كوسبان هو وحده من سبق المعري إلى وصف العالم الآخر، فنصدي مندور لتصحيح خطأ الكاتب...، مذكراً إياه بأن الأساطير اليونانية، قد تحدثت قبل ذلك، عن رحلة أورفيوس إلى العالم الآخر، بحثاً عن زوجته الضائعة، وبأن الأوديسا قد وصفت رحلة أوليس⁽²⁾. ومن مظاهر هذه الأزمة الخصومة العنيفة التي دارت بينه وبين رشاد شدي حول مسألة المعادل الموضوعي⁽³⁾.

إن تركيز الباحث على تحليل مظاهر أزمة النقد ليس من باب الكشف عن اللحظات المتأزمة من مسيرة مندور الثقافية والنقدية، إنما أشار إليها بوصفها وعياً قائماً افترضه الباحث كمطلق لتفسير الرؤية النقدية عند مندور. وإن وجود أزمة يفترض إيجاد البادل المتمثلة في اقتراح وضع جديد يخلو من ألوي الممكن. ومن هذا المنظور تعتبر مشاركة مندور في الخصومات والمعارك الجدالية وإسهاماته التي جاء بها رؤيته النقدية التي ((كانت تغذيها أفكار جديدة مستمدة من الثقافة الاشتراكية التي تعرف عليها عند جولته في العالم الاشتراكي))⁽⁴⁾.

المستوى الثاني: وقد أطلق عليه الباحث مصطلح الأجل، ويعني به تصور مندور لنظرية نقدية جديدة تأخذ في الحسبان أزمة النقد التي وعها الناقد أما وعي، وأن الناقد تمكن من أن يضع يده على أصل أزمة النقد، والمتمثل أساساً في غياب مرجعيات فكرية وفلسفية تؤطر مفهوم النقد والأدب. وقد بين مندور ماهية الأزمة النقدية التي عاصرها، وهي ماهية تحديات ومرجعيات، وهذا ما تؤكد الفقرات التالية

(1) مدحت الجبار، محمد مندور التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003: 377

(2) م. من: 116

(3) راجع، مدحت الجبار، المرجع السابق: 337، حيث أشار إلى خصومة عنيفة أقامها مندور ((مع رشاد رشدي في مسألة المعادل الموضوعي التي نقلها عن إليوت. وملاها كتاباته النقدية التحليلية التطبيقية بل يشر بها في كيب خاص أباها في خصائص مذهب ت. س إليوت. وقد تطرق مندور من المعادل الموضوعي إلى الرد على رشاد رشدي في مسألة النقد من الداخل أو الخارج ليعلم عن رأيه جملة في أن النقد يأخذ من الداخل الأصول الفنية ويجري عليها المناقشة والقوانين والقواعد والأصول والخصائص... لا بد أن يخرج من هذا الداخل إلى الخارج النفسي للكاتب والحياة المؤثرة فيه)).

(4) محمد بريدة، محمد مندور ونظير النقد العربي: 111

التي تشخص أزمة النقد: ((وعيب النقد الحالي كله، أنه لا يقوم على فلسفة أو على فلسفات متصارعة، وحتى الآن، ليست لدينا جملة واحدة نعتى (بضم التاء) بالقضايا العامة الكبيرة المتعلقة بفلسفة الأدب والفن ووظائفهما. وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس... لن نستطيع إرساء على أساس قيم ومفاهيم كبيرة))⁽¹⁾.

يشير قول مندور إلى أن أزمة النقد العربي هي أزمة سؤال، لأن المعرفة تتأسس على السؤال، وما دام هذا متعمدا أو غائبا، فإن النقد لن تقوم له قائمة. وإن إلحاح مندور على طرح السؤال هو سبيل نحو تنظيم النقد، لفهم حقيقة النقد، وتجاوز الواقع القائم المجسد في هذه الأزمة. إلى وعي ممكن يتطور في تصور نظرية نقدية جديدة ((تعبّر، أيضا، عن التحولات الحاصلة في المجال الثقافي وفي وعي المنطقين، ليس غريبا، إذن، إذا كان المنهج الجديد الذي طالب به مندور، يتدرج تحت النقد الأيديولوجي))⁽²⁾.

لتفسير النظرية التي ألح عليها مندور، رأى الباحث أنه لا بد من الرجوع إلى الحقل الأيديولوجي قبل 1952، الذي تتوفر على عناصر الإجابة، بالاعتماد على المنهج البنوي التكويني لـ بورديو الذي يركز على تبين البنية التي تمت في نظره بثلاث مراحل: حيث تنطلق من تمثل المفاهيم الأساسية التي أشرنا إلى أهمها في البحث الأول من هذا الفصل (التموضع *systeme de position*، التطلع *habitus*، الإنتاج الاجتماعي *la reproduction sociale*)، وتحديد مجموع العناصر الذي يؤدي تحليلها إلى معرفة وظيفتها. وأخيرا ضبط النظام *Mettre à jour la logique du systeme*. ومن هذه الفرضية المنهجية يتم تمثل الحقل المستهدف / ومنه رؤية الناقد م. مندور.

بادئ ذي بدء يعترف الباحث بعدم قدرة المادية التاريخية على تفسير كل شيء، وما يمكن الإنفاذ منها هو فهم سيروية الأحداث⁽³⁾. وبالنسبة للحقل المستهدف فإن الخطوة المنهجية تقتضي ((تحديد مكونات الحقل الأيديولوجي في مصر قبل 1952))⁽⁴⁾. ومن هذه المكونات الأساسية يتم الرجوع ((إلى الأساسيات يتم الرجوع ((إلى جذور الأيديولوجية الكامنة وراء انطلاقة النهضة العربية المعاصرة))⁽⁵⁾. يختزل م. برادة الأيديولوجية المصرية قبل 1952، في الثنائية التالية: الليبرالية والسلفية بوصفهما المظهران المهيمنان على الحقل. فما هي عناصره الأساسية التي كان لها تأثير بالغ في صياغة النظرية النقدية عند مندور؟

(1) فؤاد دوارقة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، رقم 175 / 1965، نقل عن م. برادة، محمد مندور وتنظير النقد

العربي: 121

(2) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 111

(3) م. من: 125

(4) م. من: 125

(5) م. من: 126

من العناصر الأساسية لجذور الحقل الأيديولوجي، الاحتلال البريطاني، وما سببه من رد فعل. وكان وجوده، كما بين الباحث، مؤشرا على ظهور الطبقات ((عن طريق مساندته للبرجوازية الأرستقراطية ول كبار الملاك وللموظفين السامين))⁽¹⁾. فنصنيف الطبقات مؤشر على وجود أيديولوجيا فضلا عن ((عنصر الدين الذي يشمل ويوجه جميع الاتجاهات، ولو ظاهريا على الأقل))⁽²⁾. وقد استغل عنصر الدين لكسب عواطف عامة الناس التي كانت أمورا لهم تتعاطف مع الدين، فالنظام بالتدين خطة أيديولوجية لتحقيق أهداف سياسية، لذا ((فإن الدين يصبح عنصرا أساسيا يتهاوت الجميع على استغلاله في مجال العمل السياسي والإيديولوجي))⁽³⁾. وأضاف الباحث عنصرا ثالثا له تأثيره في توجه الحقل الأيديولوجي يتمثل في ((التكوين الثقافي للصفوة المثقفة والسياسية، يمثل مصدرا آخر للحفز الأيديولوجي))⁽⁴⁾.

في سباق هذا التحليل أشار الباحث إلى عنصر هام، له دور فعال في تفجير هذا الحقل عقب الحرب العالمية الثانية، وقد حدده الباحث في محورين أساسيين، حيث أراد كل واحد منهما الهيمنة على الوضع الثقافي والأيديولوجي وهما: ((الإخوان المسلمون، والشبوعيون على اختلاف فصائلهم))⁽⁵⁾. وعلى هذا الأساس برزت عدة اتجاهات أيديولوجية استعان الباحث على فهمها بمتيج كارل مانهيم ((الذي يفرق بين مفهومي أيديولوجيا ويوتوبيا))⁽⁶⁾.

أفضى تحليل الحقل الأيديولوجي بمصر قبل 1952 إلى الاتجاهات الأيديولوجية الرئيسية من 1936 إلى 1952، وحددها الباحث في ثلاثة محاور، اختزلها في الخطاطبة التالية: سمحت هذه الخطاطبة بموضوعة محمد مندور في موقعه الأيديولوجي الذي ينتمي إليه، وهو الاتجاه الأيديولوجي الوطني الإصلاحي.

محمد برادة، محمد مندور وتفسير النقد الأدبي العربي: 127

م. ص: 127

م. ص: 127

م. ص: 128

راجع. م. ص: 128

راجع. م. ص: 128، ((الأيديولوجيات هي الأفكار المتعالية موقفا (أي تتجاوز الموقف)، التي لا تنجح قط، بفعل وجودها، في تحقيق غاياتها. وتختلف اليوتوبيات عن الإيديولوجيات: يقدر ما تنجح، عن طريق نشاط، مقصد، في تحويل الواقع التاريخي القائم إلى واقع آخر أكثر انسجاما واتفاقا مع مقاييمها الخاصة. معنى ذلك، أن اليوتوبيا لا تكفي بمناخها النظام الاجتماعي بل تنزع إلى تفجير ولو بدا هذا الشروع غير قابل للتحقيق)).

الاتجاهات الأيدولوجية
1936 - 1952



أيدولوجية سورية	أيدولوجية إصلاحية	أيدولوجية ليبرالية فنية
-----------------	-------------------	-------------------------

[محمد مندور]

التي طمحت فته إلى تحقيق مشروع يتصدى للهيمنة الأجنبية والاستغلال، ((ويمكن اعتبار حزب الوفد بمثابة التعبير السياسي عن هذه الأيدولوجيا. ودخل الوفد كان هناك جناحان: أحدهما ذرائعي يستفيد من الأحداث الظرفية ومن السخط الشعبي ليعود إلى الحكم،... والجناح الثاني هو ما كان يصرح بطلية الوفد بتزعمه عزيز فهمي، ويناصره محمد مندور. وكان يترك هذا الجناح تيار أيدولوجي جديد يستمد الكثير من عناصره من الواقع التحول، ومن الصراعات المحتدمة. وقد كان يطمح إلى تطوير التراث الثقافي، وإعادة تأويل المفاهيم والأفكار من منظور متأثر بالماركسية))⁽¹⁾.

لهذا النص قيمة منهجية هامة لأنه يحدد الاتجاه الأيدولوجي السليم الذي يطر الفكر المندوري السياسي منه والثقافي، وبالتالي فإن معرفة هذا الاتجاه مستمكن من مقاربة التفسيرات الصحيحة للنقد الأيدولوجي عند مندور. وقد أفرزت الاتجاهات الأيدولوجية التي أؤمننا في الخطاطة السالفة الذكر تحولات أيدولوجية بدأت تبرز بعد 1952، كما أشار إلى ذلك الباحث، ويكتسي هذا العنصر أهمية بالغة، لأنه ساعدنا على قتل اللون الأيدولوجي الذي تلون به مندور الناقد في ظل التحولات الأيدولوجية التي عرفتها مصر بعد سنة 1952.

التحول الأول الذي أشار إليه الباحث يتمثل في الناصرية التي كانت تبحث عن أيدولوجيا قومية عربية كقاعدة للوحدة، ووضع حد لجمود المثقفين، مما حتم على عبد الناصر دمج كل الاتجاهات الأيدولوجية بما فيهم الشيوعيين في تيار واحد. ونتيجة لذلك أفرزت اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني القومي الشعبي عن ((وجود تعارض أيدولوجي بين اتجاهين أساسين:

- اشتراكيو العين (اشتراكيون مسلمون، واشتراكيون وطنيون.
- اشتراكيو اليسار (الماركسيون، والناصريون، والتمركسون))⁽²⁾.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتطويع النقد العربي: 130

(2) م. ص: 135

وبالإعلان عن المصادقة على ميثاق العمل الوطني في 22 مايو 1962، ولدت أيديولوجيا جديدة تلونت بلون المظهر الماركسي - القومي⁽¹⁾. وهي الأيديولوجيا التي أدرجت⁽²⁾ الفئات والجماعات الشعبية، غير أن ((المظهر الماركسي - القومي للميثاق))⁽³⁾ ولد خصومات تتعلق بالاختيارات الاشتراكية في حد ذاتها. وفي هذا السياق يطغى السؤال التالي: ما هي الغاية المنهجية المستهدفة من عرض التحولات الأيديولوجية لفترة ما بعد 1952 بمصر؟

لعل الغرض الأساس الذي توخاه الباحث من المقاربة السابقة هو الوصول إلى تحديد تأثير المجال الأيديولوجي على المجال الثقافي في الفترة الناصرية. فالقطيعة الأيديولوجيا تفترض قطيعة إستيمولوجية معرفية، وهذا هو المناخ الذي أمهم في توجيه محمد مندور الناقد، وهو مناخ ماركسي لعب دورا رائدا في توجيه الحقل الأيديولوجي والثقافي. ((وكان المجال الثقافي هو الميدان الذي برز فيه الماركسيون المصريون بعد الحرب العالمية الثانية... وكان لجوهرهم إلى الماركسية وسيلة لفهم تاريخ ومجتمع مصر العربية التي حولتها الأحداث والمشاريع المجهضة إلى مئاعة مضبغة. وفي هذا ما يفسر لنا جزئيا، لماذا أعطى الماركسيون المصريون الأسبقية للعمل الثقافي))⁽⁴⁾. ومن هنا كان تطوير منهج التحليل الثقافي والتقدي. قسامي النتائج التي توصل إليها. برادة من وضع يده على المجال الثقافي في الفترة الناصرية؟

من أهم نتائج المرحلة ظهور الواقعية الاشتراكية، فكانت لها بذور على صعيد الأشكال الأدبية والدعوات النقدية. ((وعلى صعيد النقد النظري، وبما كان سلامة موسى من أبرز الأصوات التي بادرت إلى الدعوة لفهم الواقع فهما علميا والاستفادة من تطور العلوم، والتوجه نحو المستقبل))⁽⁵⁾. وظهرت خصومات جادة حول الواقعية ساهم فيها مندور، وقد أشرنا إليها في غير هذا السياق، غير أن ما يهمنا هنا المعركة ((بين محمد مندور ولويس عوض من جانب، وأنصار الأدب الهادف من جانب آخر... وجميع هذه الخصومات الجدالية كانت تعزز مفهوم الواقعية وتعمق أبعادها وأسسها))⁽⁶⁾.

ركز الباحث على تحليل عنصر آخر له أهمية بالغة في بلورة الرؤية النقدية الأيديولوجية [المرجعية النقدية] عند مندور، وهو اكتشاف ألوان الواقعية الاشتراكية، ولا شك أن هذا العنصر الجديد مكن الناقد من أن يغير وجهة نظره في كثير من المفاهيم والمصطلحات والآليات النقدية خصوصا بعد زيارته إلى الاتحاد

(1) محمد يرادة، محمد مندور وتطور النقد الأدبي العربي: 136

(2) استعمل الباحث مصطلح أدلة Idéologisation ((لتمييز مرحلتين متباينتين داخل الحقل الأيديولوجي لمصر، بعد سنة 1952))، راجع: 124

(3) م. ص: 136

(4) م. ص: 140

(5) م. ص: 147

(6)

السوفياتي والبلدان الاشتراكية (سابقاً). وكان لهذا الاكتشاف ((بعض التأثير في توجيهه خلال مرحلة النقد الأيديولوجي ومن ثم تلك المقاييس التي كثيراً ما يستحضرها مندور عند تقييمه للأعمال الأدبية: التنازل والإيجابية، والالتزام))⁽¹⁾. وقد أفضى هذا التحليل إلى العنصر الأيديولوجي في كتابات مندور. فما طبيعة هذا العنصر؟ وما مميزاته؟

لنحلية المرجعية النقدية عند م. مندور استقرأ م. برادة أعمال مندور، ثم ربطها بالحقول الثقافي والمناخ الأيديولوجي العام. ومن خلال ذلك حدد الباحث عناصر الرؤية الأيديولوجية التي يمكن اختزالها فيما يلي:

- تشابه الكتابات النقدية في المرحلة الأولى وهذا لالتصاق الناقد مع المفهوم التاريخي الذي أخذه عن لانتسون وكانت ثمرة هذه المرحلة كتابه المعروف بالنقد المنهجي عند العرب وقد أبان الناقد في تمهيد الكتاب عن رؤية منهجية التقريرية التاريخية، كما وصفه، ((فمن الخطأ أن ننظر إلى النقد في حلقه، ونصرف النظر عن مراحله التاريخية، ونرى فيه علماً كاملاً التكوين لمحاول أن يميز بينه وبين علوم اللغة الأخرى بعد أن تمجرت تلك العلوم، لأن في ذلك ما يخلق مشاكل باطلة، كما أنه يؤدي إلى نتائج يعتد بها في فهم حقائق الأشياء فهماً تاريخياً بل ولا فهماً تقريبياً. ومن الثابت أننا لا نستطيع فهم شيء فهماً صحيحاً بالنظر فيه آخر مراحله. ومعنى هذا هو أننا نفضل الأخذ بالمنهج التاريخي حتى عندما نحاول أن نضع للنقد حده))⁽²⁾. وصف م. برادة صلة الناقد بالأسس التاريخية بأنها تتصف بالضعف الأيديولوجي عند مندور، والدليل على ذلك أن ((الخلاصة التي انتهى إليها مندور: تسجيبي لميل شخصي أكثر عما هي حصيلة فحص متأن للمعطيات الثقافية والتاريخية التي شرطت تطور النقد العربي القديم، ويرجع هذا النقص في التقسيم إلى المنهج التاريخي الوصفي الذي اتبعه مندور))⁽³⁾. وكذلك على تقيد الناقد مندور بمبرية المنهج التاريخي، يلاحظ الباحث غياب التحليل للوضع التاريخي أو الاجتماعي الذي أنجب النقاد القدماء أمثال ابن سلام الجعفي وابن قتيبة وابن المعتز والآمدي وألجرجاني... من الذين ورد ذكرهم في النقد المنهجي عند العرب. -- إن منهج مندور في مراحله الأولى يؤكد على أيديولوجية ثابتة، ويرسخ فيما مقدسة، فهو ذخيرة من المعلومات تقتصر للتاريخ، ومن هذا الباب كان تعسر مندور ((في السكونة والاقتراب التيسيطية))⁽⁴⁾. إن هذه الرؤية الأيديولوجية هي التي حدثت بالباحث إلى اعتبار أبي نواس وأبي تمام وغيرهما من الشعراء المحدثين متكلفين، ((يسرفون ويفربون فلا يأتون بغير السخف المصنوع، وإن كان أبو

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب: 149

(2) م. ص: 11

(3) م. ص: 153

(4) م. ص: 155

نوامس أقل إحالة وحققا من أبي تمام⁽¹⁾. ومثل هذا الحكم لا يبدو أن يكون حكماً إسقاطاً لأحكام التي انحصرت الخصومة حولها. ولختم هذه المسألة بالتأكيد على أن اعتماد الناقد على التاريخي هو تعبير عن رؤية أيديولوجية، وليس مجرد تطبيق منهج. (لذلك فإن إعادة تركيب تاريخ النقد العربي انطلاقاً من أحكام قبعة مسبقة، وبدون موضعتها في المنظومة العامة التي توجه خلف مستويات حضارة ما، ستؤدي حتماً بالمؤرخ إلى إسقاط رؤيته الأيديولوجية الخاصة على عالم غنزل يفتقر إلى توضيح شروطه المعقدة)⁽²⁾.

- يدرك المستقري للرؤية الأيديولوجية عند م. مندور³ أو قل للمرجعية النقدية، أن هذه الأخيرة عرفت تطوراً بتطور مواقف داخل الحقل الثقافي. وظهرت معه مفاهيم أيديولوجية عكست الرؤية الجديدة، من خلال ما نشره من مقالات اجتماعية وسياسية إلى غاية 1956. ومن ملامح الرؤية الأيديولوجية التي أفرزتها تلك المقالات، أنها كانت ذات أبعاد إصلاحية، رافضة للرؤية الليبرالية السائدة، ويعزز ذلك توظيف م. مندور للمصطلحات والمفاهيم التالية: العدالة الاجتماعية، تزجبه للاقتصاد، الضرائب التصاعدية، تأميم البنك الأهلي... الخ

- إن الزعة التطورية التي ظهرت عند مندور⁴ بعد سنة 1952 أومأت إلى رؤية إصلاحية، ((لمجد امتدادا (لها)... في المرحلة التالية من الكتابات النقدية التي أسمينها بالمرحلة التحليلية))⁽³⁾. وهذا يبين أن الفكرة الأساسية التي وجهت المرحلة التحليلية، هي فكرة إصلاحية أطرها الموقف الأيديولوجي التقدمي الذي تجارب معه مندور في هذه المرحلة.
- يكشف الباحث عن ظهور عنصر ثالث في كتابات مندور النقدية وهو النقد الأيديولوجي. وهو في الحقيقة تركيب للعنصرين السابقين (المنهج التاريخي و المنهج التحليلي). وقبل تفسير الفكرة الأساسية التي وجهت مندور على هذا العنصر، تسأل الباحث عن حقيقة النقد الأيديولوجي، هل يتعلق الأمر حقيقة بمرحلة جديدة؟ أم أنه مجرد رجوع لأصداء التحولات الدائرة في المجال الأيديولوجي (1961 - 1965)؟

على مستوى المفهوم، يبين م. براءة أن الناقد لم يبرز مفهومه وتصوره لمصطلح أيديولوجية، إلا أن مدحت الجيار يرى اهتمام مندور ((بالذوق والنص والحياة معا وهو ما أسماه (يعني مندور) بعد ذلك النقد الأيديولوجي))⁽⁴⁾. والواقع فإن براءة قد اجتهد لتقديم تفسير ممكن من إيجاد العلاقات بين النقد الأيديولوجي

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب: 92

(2) م. ص: 156

(3) م. ص: 156

(4) مدحت الجيار، محمد مندور التطير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003: 375

هذا منظور وبين الحقل الأيديولوجي الذي أطر هذا النقد وقد ركز الباحث على جملة من العناصر سرزت عنه (1960) كمؤشرات دالة على المعاصر الأيديولوجي عند مندور ومنها الكتابات السياسية التي نشرها بمحنة الشرق، فضلاً عن وجود «نواة أساسية تشكل وحدة المعاصر الأيديولوجي عند مندور، ويقعده الوسط المعتدل» إننا معتقد أن الفترة المتراوحة بين سنة (1940 و 1952 هي التي ساعدت على تقديم وصفاة هذه النواة الأساسية في تفكير وكتابات مندور إنها بمثابة الرُحْم الذي بطور شخصيته ووجه مواقفه الأيديولوجية والثقافية لذلك نستطيع أن نلجأ إلى مفهوم العلاقة العضوية كما حددها أنطونيو غرامشي، لمساعدتنا على فهم المراحل الأيديولوجية التي مرت به محمد مندور (1).

ولقد أكد الناقد لويس عوض على التطور الذي عرفه الفكر الأيديولوجي عند مندور منذ دراسته في مصر وفي فرنسا، وقد كان من المدافعين عن الثقافة الإنسانية، وكان ذلك الدفاع كما يقول الناقد من ترسيمات الديمقراطية الليبرالية، وتأثره بمبادئها الأساسية دعه يعمل ودعه يهر، إلا أنه لمسك بالمبدأ الثالث دعه يفكر (وهذا ما جعل مندور... يفرغ دائماً للدفاع عن حرية الفكر وحرية النقد) (2).

ومن الأسباب التي تفسر حنوح الناقد على النقد الأيديولوجي في المرحلة الناصرية، هو محاولته لـ ((أن يستعيد مكانته في الحقل الثقافي عن طريق كتاباته في الأدب والنقد)) (3) بعدما قام النظام الناصري بتقليص دور المثقفين داخل المؤسسات السياسية (الأحزاب)، ومن أجل ذلك اعتبر برادة مبل مندور (4) إلى المنهج الأيديولوجي... بمثابة عدو لـ المعاصر الأيديولوجي الذي ساد مصر في السنين أكثر مما هو نتيجة تفكير تركيبي متميز عن بقية المناهج التطبيقية (5).

نصل الآن إلى المسألة الأخيرة في هذا البحث، والتي أغترظها في السؤال التالي: هل تنظير النقد عند مندور رؤياه للعالم؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المقاربة التي نفصل الآن إلى المسألة الأخيرة في هذا البحث، والتي أغترظها في السؤال التالي: هل تنظير النقد عند مندور رؤياه للعالم؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى استقراء المقاربة التي اعتمدها الباحث والتي مكنته من تفسير رؤية الناقد للعالم. بادئ ذي بدء كشف الباحث عن الخطوط العريضة لمهجه التي حددها أولاً في تحديد الغرض من مناقشة هذه المسألة وهي ((إدراك الفكرة الأساسية التي وجهت مندور في محاولاته النظرية)) (6) ثم حدد بعد ذلك تصوراته لـ ((العلائق الممكنة بين النظرية والممارسة))، ليتسكن من قنن الغرض الذي أشرنا إليه.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، 163

(2) منحة الجليل، محمد مندور، التنظير والتأثير، مجلة فصول، العدد، 61، شتاء 2003: 375

(3) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، 163

(4) لويس عوض، الثورة والأدب، 35-36

(5) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، 164

أشار شاحس في مستهل قراءته لهذه المسألة أن الأرضية التي انطلق منها ممدور لتفسير النقد لم تكن أرضية خصب وثرة لاستخدام الدراسات والكتابات النقدية المتصلة خصوصاً بالمذاهب الأدبية، مما يعطي الانطباع أن بحوث ممدور تعد متقدمة ورائدة. لأنه نال فضل السبق في هذا المجال علماً بأن جيل الرواد جمع إلى الممارسة والتطبيق أكثر من جنوحه إلى التنظير (الانظرية)، بالنسبة لذلك الجيل، كانت موجودة مكتملة ولم تكن في حاجة إلى أن تعرض أو يعاد تحددها، فما دامت قد أثبتت أمثلها في مكان آخر، فإنه يكفي تطبيقها على الأدب العربي لتصبح له بدوره، القيمة نفسها التي يتمتع بها الأدب العالمي⁽¹⁾.

وإذا كان جيل الرواد لم يهتم بالتنظير للاعتبارات التي ذكرها الباحث، فقد وعى جيل 1936 (أي جيل ممدور وكويس عوض) بالفراغ النظري على مستوى المجال النقدي، الأمر الذي دفعهم إلى التفكير و((البحث عن الحلقة المفقودة في سلسلة البناء الأدبي المهدد بالتعثر والتهوي))⁽²⁾. ويمكن اعتبار شعور نقاد جيل 1936 لغياب النظرية، هو وعي ممكن باعتباره الطموح المشروع الذي كان يرقبه النقاد من أجل صياغة نظرية نقدية، يقابله وعي قائم المتمثل في الإرث النقدي لجيل الرواد الذي لم يكثر بالمسألة النظرية في النقد.

هناك عامل آخر أشار إليه الباحث، وكان باعنا وراء مسألة التنظير، والذي نوجزه في إلحاح ممدور وجيله ((على أهمية المنهجية، فلا يخفى الأول (ممدور) استبحاء من اللاتونية والانطباعية قبل أن ينتهي إلى مرحلة الواقعية الاشتراكية، في حين يعلن الثاني (كويس عوض) تشبعه بالمذهب المادي التاريخي))⁽³⁾. وشين من عناوين الدراسات النقدية لممدور التي ألفها من ابتداء من سنة 1944⁽⁴⁾، أنها كانت ذات طابع نظري. احتوت ((على مفاهيمه النظرية باعتبارها نتائج لنوع من الممارسة النقدية))⁽⁵⁾، فما هي مظاهر تصور الباحث للعلاقة بين النظرية والممارسة في مثايلها مع رؤية ممدور للمعلم؟ ومن مظاهر تنظير النقد التي وقف عندها الباحث لتحديد رؤية ممدور قضية إعادة صياغة مفهوم الأدب التي تعد المنطلق

(1) عبد برادة، محمد ممدور وتنظير النقد العربي: 166-167

(2) م س 167

(3) م س 167

(4) يشير إلى أهمية هذه المؤلفات وهي: النقد المنهجي عند العرب (1944)، في الأدب والنقد (1949)، الديمقراطية السياسية (1952)، مسرحيات شوقي (1954)، مسرحيات شوقي (1954)، إبراهيم المازني (1954)، خليل مطران (1954) ولي الدين يكن (1956)، الشعر المصري بعد شوقي (غير مطبوع حسب برادة)، الأدب وطابعه (1957)، قضايا جديدة في أدبنا الحديث (1958)، الكلاسيكية والأصول الفنية للدواما (غير مطبوع)، في الشعر (غير مطبوع)، الثلاثة وأجهزتها (1958)، مسرح توفيق الحكيم (1961)، الأدب وفنونه (1963)، المسرح (1963)، النقد والنقاد المعاصرون (1964)

(5) م س 167

الأساس للنظرية الأدبية المتدورية من خلال كتابه (الأدب ومذاهبه) الذي يركز على مرتكزين الموصلين إلى رؤية الناقد:

المرتکز الأول: أساسه تعريف الناقد للأدب، وهو تعريف كما لاحظ الباحث، فلسفي استمد من الفكر الغربي ((الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية))⁽¹⁾. ويضيف الباحث تعريفاً آخر ((إن الأدب نقد للحياة))⁽²⁾. ويشغل هذا المرتکز أنواع الشكل التعبيري وهي ((الأسلوب الذاتي والأسلوب الموضوعي))⁽³⁾.

المرتکز الثاني: للنظرية النقدية المتدورية بالنسبة للباحث م. برادة تمثل في ((استعراض المذاهب الأدبية الكبرى... وهو في عرصة لتلك المذاهب قلما يرتفع عن مستوى التعميم المبسط))⁽⁴⁾. غير أن الباحث لم يكن همه عرض المحاولات النقدية التي جاءت في كتاب مندور (الأدب ومذاهبه)، بقدر ما كان يهجم البحث عن ((الخلفية النظرية التي انطلقت منها مندور))⁽⁵⁾. لأنها تكشف عن المرجعيات الفكرية والفلسفية التي كانت وراء نشأة المذاهب الأدبية في النقد الغربي، وكيف استطاع النقاد والأدباء الإنفاذ من هذه المرجعيات. وبالتالي فلا يمكن فصل المذاهب ما لم تمثل الأصول الفكرية التي أطرته.

والأدب بوصفه تجربة إنسانية ينبغي أن يستمد مادته من الحياة، ويجرك الشاعر الإنسانية، ومن هذا الأدب يشير الناقد إلى الشعر المهموم الذي وجدته في قصائد شعراء المهجر. يرى فاروق العمراني أن ((وعي مندور يربط الشعر بالحياة الإنسانية دفعه إلى الدعوة إلى ألمس في الأدب بعامة والشعر بخاصة. ومفهوم ألمس من المفاهيم التي أطل مندور النظر فيها حتى أضحي المفهوم الأساسي للشعر عنده))⁽⁶⁾. نصل من هذه القراءة التحليلية إلى السؤال التالي:

ما هي علاقت هذه المسائل النظرية التي عرضها الباحث لمندور وبين رؤية العالم؟

يختزل مفهوم الأدب الذي أشرنا منذ حين رؤية مندور الناقد للعالم، لأنه يحدد أهداف وطموحات الجماعة التي ينتمي إليها. فالمفهوم الذي اقترحه الناقد ليس مفهوماً حيادياً، فلا يمكن فصله عن الحقل الثقافي الذي ينتمي إليه، وعن الزمرة الفكرية والأيدولوجية التي يعد مندور أحد عناصرها. ((وهكذا، إذا كانت الحياة بالنسبة لمندور، هي التي تشكل عند المطلق، النبع الأساسي الذي يستقى منه الأدب، فإنها سرعان ما

(1) نقلا عن، م. من: 169. (لم يذكر الباحث المرجع الذي أخذ عنه هذا التعريف، كما، أنه لم يشر إلى الصفحة.)

(2) نقلا عن، م. من: 169. نفس الملاحظة التي أبدتها عن التعريف السابق.

(3) م. من: 169.

(4) م. من: 169.

(5) م. من: 170.

(6) فاروق العمراني، النزعة الإنسانية في نظرية محمد مندور النقدية، مجلة فصول، المجلد التاسع، العدد 4/3، فبراير 1991:

تتفصل وتتحدد في رؤية للعالم تؤمن بأن غاية الأدب مرتبطة بالأهداف الجماعية وبخدمة التربية الاجتماعية⁽¹⁾.

لا غرو إذا وجدنا م. مندور يؤكد في مقولته الأدب نقد للحياة، فإن نقد الحياة يفسره وعي قائم براد تجاوزه وتغييره بوعي ممكن، الذي يحدد بدوره رؤية للعالم تؤمن بالتغيير والإصلاح. ومن هذا الباب جاءت النظرية النقدية عند مندور لتؤكد على رؤيته للعالم. ومن هذه الزاوية فإننا نعتبر مفهوم الأدب كما حدده مندور خطوة متقدمة في زمانه، إذ بعد محاولة تنظيرية لإعطاء محتوى جديد للمفاهيم الإيديولوجية والفكرية والنقدية. فتجديد المفهوم وتطويره هو في حد ذاته مقارنة لتجديد الواقع القائم الذي لم يعد يطابق لا بفكره وبآلياته التي تجاوزها الزمن.

وإذا كانت نظرية الأدب عند مندور، كما بينا، تعبيرا عن رؤيته للعالم، فإن نظرية النقد هي، أيضا، تعبير عن رؤياه للعالم، لسبب بسيط، وهو وجود تماثل بين المبادئ النقدية التي توطر العملية النقدية عند مندور، وبين الفكر الأيديولوجي المؤطر هو الآخر لشروط الممارسة النقدية. وقد اجتهد برادة للبحث عن التماثل بين المبادئ النقدية وبين الأيديولوجيا، واستخلص أن ((المظهر الذي طبع التطور الأيديولوجي في مصر، هو ما يطبع أيضا تطور مندور من مرحلة النقد التأثري إلى مرحلة النقد الأيديولوجي. وهو ما يفسر لنا ميله إلى تجميع المفاهيم التي جربها واعتمد عليها خلال فترات البحث وتلمس الطريق. وبالنظر إلى هذه التجربة بين مصطلحات ومفاهيم متباينة أكثر عما هي تركيب وتأليف لمنظومة متاسقة في المقدمات والنتائج⁽²⁾.

وبغرض إثبات الأسس النظرية للمسار النقدي عند مندور اقترح الباحث ثلاث ركائز تحتل المسار النقدي عند م. مندور وهي:

1- تمحدد الركيزة الأولى مفهوم مندو للنقد الذي لخصه في ((فن دراسة النصوص وتمييز الأساليب))، ويضيف ((ونقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية))⁽³⁾. إن هذا المفهوم الذي حدده الباحث للنقد يربطه بالمفهوم السابق للأدب، ومته تتمثل الممارسة النقدية عند مندور التي أثمرت عن جملة من المؤلفات والدراسات. ((ومن هذه النظرية النقدية نفسها ينطلق مندور، ليؤرخ للنقد المنهجي عند العرب، فيبرز النقدة الذين حافظوا على سلامة النقد من المصطلحات الفلسفية والكلامية، وتوفروا على ذوق سليم يدرك خفايا الكلمات وإيماءاتها))⁽⁴⁾.

(1) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي: 171

(2) م.س: 172

(3) لم يشر الباحث إلى المرجع الذي استقى منه هذه المفاهيم.

(4) م.س: 173

ب- أما المرتكز الثاني للنظرية النقدية عند مندور، ((هي الروح الأرسطية))⁽¹⁾ أو المنهج الأرسطي الذي استعان به على تحليلاته، وجعل ((من نقطة انطلاق لوضع إطار الفرضيات أو الاستنتاجات التي يريد الانتهاء إليها... (التقى) مع أرسطو في الأسس المنهجية ذلك أن مظاهر التشابه تتجلى أكثر ما تتجلى في الحرص على التصنيف، وعلى الاستبطان))⁽²⁾.

ج- إذا كن المرتكز الأول يقر بالمنهج التأثري، والثاني بالمنهج التحليلي، فإن المرتكز الثالث يقوم على جمع المرتكزين السابقين ((إل ما أسماه بالمنهج الأيديولوجي... (و إن كانت) بذور هذا المنهج موجودة في الكتابات الأولى لمندور))⁽³⁾.

ينبغي هذا التحليل بالباحث إلى تحديد ملامح رؤية مندور، التي هي رؤية الطبقة المتوسطة، ومن هذا المنظور يصبح النقد الأدبي أحد مكونات الرؤية الأيديولوجية، وتؤكد ذلك من عملية المقارنة بين المنهج النقدي وبين المرجعية للتاريخ.

خامساً، جدلية الفاعلية النفسية والفاعلية النطقية

من الدراسات النقدية العربية التي رصدت المرجعية النقدية بوصفها البنية العميقة الدالة أو الكاتب الضمني، الدراسة التي أجزمها الباحث مختار حبار⁽⁴⁾ التي رصد فيها المرجعية الكلامية لـ [نظرية النظم] عند عبد القاهر الجرجاني. هذه المرجعية التي جسدت حضورها في الممارسات النقدية التي أجزمها عبد القاهر الجرجاني خاصة في كتابيه المعروقين [دلائل الإعجاز] و[أسرار البلاغة].

تنهض قراءتنا للوقوف على المقاربة التي تبناها الباحث مختار حبار والتي رصد من خلالها العلاقة التفاعلية بين الكاتب الضمني وأروية عبد القاهر الجرجاني وبين [نظرية النظم] التي تجسدت في كتاباته النقدية التي أومأنا إليها منذ حين، مقارناً بينها وبين قراءة محمد يرادة السابقة. فكيف قبض مختار حبار على المرجعية الكلامية الأشعرية بوصفها رؤية الجرجاني النقدية؟ وما هي مظهرات نظرية النظم في الممارسة النقدية الجرجانية؟

(1) راجع، م. ص: 174

(2) م. ص: 174

(3) م. ص: 176

(4) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ص: 14

لا شك أن الإشارة التي أدلى بها مختار حبار في مقدمة بحثه والتي جاء فيها نحاول هذا البحث أن يرصد المرجعية الكلامية الأشعرية، وأن يميزها عن نظائرها... ثم يتخذ منها إطاراً يوطد نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني⁽¹⁾، مكتسباً من الكشف عن التوجه المنهجي الذي تبناه م. حبار لإغجاز قراءته، والوقوف، بالتالي، على المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند عبيد القاهر، وإن لم يسم الباحث منهجه صراحة باسم محدد. غير أن هذا الأمر لا يشكل عائقاً للكشف عن المرجعية النقدية للباحث، والتي نعتبرها امتداداً للمنهج الذي تبناه في الدراسة السابقة⁽²⁾.

إن المستقرى للقراءة التي أنجزها م. حبار عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، يتبين له أن منهجه ينهض على أساس أمرين هامين، أو هما: أن الباحث ركز جهده للبحث عن القابل والمكون الذي كان سبباً في نشأة نظرية النظم، فكان أن فصل القول في مصادر النظرية التي أضافها الجرجاني. وثانيهما: ربط الباحث بين المرجعية الكلامية بوصفها الكاتب الضمني، وبين ما كتبه الجرجاني بوصف الكاتب الصريح أو البنية السطحية.

ما هي المرجعية الكلامية التي اهتدى إليها م. حبار والتي كانت وراء صياغة نظرية النظم؟ وتعبير آخر ماهي المكونات الأساسية التي وقف عندها الباحث والتي تشكل عناصر البنية العميقة الدالة أو الكاتب الضمني المتمثل في نظرية النظم؟

لإثبات فرضيته، شرع الباحث بمختار حبار في الحفر على جذور النظرية من خلال ما كتبه البلاغيون، ليبين أن نظرية النظم لم تنطلق من فراغ، بل إن هذه النظرية مكوناتها البانية ومرجعاتها، وإن كان الناقد مسبوقة في ذلك. وفي هذا السياق أشار الباحث إلى ما أكد عليه الدارسون المعاصرون من أن الصحيفة الهندية التي رواها الجاحظ تعرضت في جملة ما تعرضت إليه إلى مسألة النظم والسبك والتأليف⁽³⁾، وما كتبه الجاحظ أيضاً في كتابه المفقود نظم القرآن والمتكلمون في إعجاز القرآن العظيم ومنهم عبد الله محمد بن يزيد الواسطي⁽⁴⁾ (- 306 هـ)، والخطابي (- 388 هـ) في (بيان إعجاز القرآن والبالغاني (- 415 هـ)، والقاضي بن عبد الجبار (- 415 هـ).

وأشار مختار حبار إلى قضية [اللفظ والنظم]، وهي تعد قضية أساسية بوصفها مكوناً من المكونات البانية لنظرية النظم عند الجرجاني فضلاً عن استفادته من الثقافة النحوية الواسعة، وإلى تعمقه فيها وتفصله. واعتمد الباحث كتبه النقاد المحدثون ومنهم م. مندور، ولاحظ الباحث، أيضاً، تغافل النقاد

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 35.

(2) راجع، مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرقيا والتشكيل (المدخل).

(3) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ج 4، جريدة، 2002: 36.

والداوسين عن ذكر مكون رئيسي وأساسي لعب دورا حاسما في صياغة 'نظرية النظم' إنه المشرب العقائدي، ((وهو الأساس المرفي. والمبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي الذي اتبع فيه أستاذ الأساطرة، أبا الحسن الأشعري (-320 هـ) سليل أبي موسى الأشعري))⁽¹⁾. ومن المبدأ التوفيقي هو أساس ومرجع تأليف عبد القاهر الجرجاني لكتابه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة).

وللتعمق في معرفة الجرجاني الضمني المشكل الحقيقي لنظرية النظم، وبغرض الإحاطة بمجذور القضية، لم يكتف الباحث بالكشف عن المبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، بل أثار مسألة أخرى تعد مصدرا من مصادر نظرية النظم، وهي مسألة خلق القرآن، وتعرض لهذه المسألة من ثلاث جهات رئيسة، وهي:

أولا: من جهة مقالة المعتزلة فيها.

ثانيا: من جهة مقالة السلف فيها.

ثالثا: من جهة مقالة أبي الحسن الأشعري التوفيقية.

بالنسبة للمقالة الأولى، ليس غرضنا من تناول هذه المقالة إعادة ما قيل فيها، ذلك أننا لن نضيف إليها جذبا، إنما غرضنا معرفة أثر هذه المقالة في صياغة المرجعية النقدية [نظرية النظم] لعبد القاهر الجرجاني. فقد آمن المعتزلة بفكرة أن القرآن مخلوق، وأنكروا الكلام النفسي، و((قالوا ليس كلام الله إلا ما نقرؤه ونسمعه من القرآن والكاتب الدينية وهي مخلوقة ولا شك، ولا شيء وراءها إلا ذات الله القادرة على خلق الكلام المريدة للخلق))⁽²⁾. ومثل هذا الموقف لا يكون، أساسا، لنظرية النظم، لأنه ينفي المرجعية النسبية عن كلام الله تعالى، وهي غير القدرة.

أما المقالة الثانية التي أشار إليها مختار حباري في سياق بحثه عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم وهي مقالة السلف المناهضة للسابقة من خلال فريقين وهما فريق [السلف] وفريق [الحنابلة] الفريق الأول أقر بخطأ المعتزلة، وروا أن الله وصف نفسه بصفات: من قدرة، وإرادة، وعلم، وكلام، وسمع، وبصر، ووصف نفسه أنه على العرش، وقال: ليس كمثله شيء، فيجب أن نؤمن بها كما جاءت، ولا نتعرض لتأويلها وشرحها))⁽³⁾.

أما الفريق الثاني المناهض للمعتزلة فيمثل بعض الحنابلة و الذين قالوا إن ((القرآن بحروفه وأصواته قديم، وقد بالقوا حتى قال بعضهم جهلا: الجلد والغلاف قديمان فضلا عن المصحف))⁽⁴⁾. وما

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 36

(2) أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 43

(3) م. س: 37

(4) الواقف، نقلا عن أحمد أمين ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 39-40

عقد المسألة أن الإيمان بالمقالة لم يبق محصوراً عند الخاصة بل امتد عند العامة أي إلى المجتمع. ((وظل النزاع محصوراً في هذه الدائرة أيام محنة القول بخلق القرآن، وأعني أيام المأمون والمنصور والواثق))⁽¹⁾. ومن خلال عرض المقالتين السابقتين تشمل الأجواء الفكرية التي نشأ فيها المقالة الأشعرية، إذ فلا يمكن تمثل منشأ نظرية النظم دون أن نبين مواقف مختلف الفرق الفكرية والعقيدة التي تنازعت حول مسألة خلق القرآن ومن هذا الباب كان لزوماً على الباحث أن ينطرق إلى المقالة الأشعرية.

وهي المقالة الثالثة التي يمثلها أبو الحسن الأشعري (330هـ) والذي وقف موقف وسطاً توفيقياً من قضية القرآن الكريم، فلم يؤيد الأشعري المعتزلة بعضهم، كما أنه لم يؤيد السلف بعضهم، بل نقل النزاع إلى قضية أخرى فقال: إن ((كلام الله يطلق إطلاقياً كما هو الشأن في الإنسان، فالإنسان يسمى متكلماً باعتبارين: أحدهما بالصوت، والآخر بكلام النفس الذي ليس بصوت ولا حرف، وهو المعنى القائم بالنفس الذي يعبر عنه بالإنفاض فإذا انتقلنا من الإنسان إلى الله رأينا أن كلامه تعالى يطلق بهذين الإطلاقيين))⁽²⁾.

إن المعنى النفسي القائم بالذات الإلهية أزلي قديم، لا يتغير ولا يختلف باختلاف العبارات والدلالات. أما إذا اعتبر القرآن على أساس أنه مقروء مكتوب، فهو من هذه الناحية حوادث مخلوق كما يقول المعتزلة⁽³⁾. ومن هنا جاء مقالة الشعري لتضع الناس في موقف جديد، موقف توفيق من قضية القرآن الكريم. فهو ((قديم وحديث: قديم على اعتبار المعاني النفسية القائمة بالذات الإلهية، وحديث على اعتبار التبليغ اللغوي في وقت نزوله وتبليغه في الكلام اللفظي المنطوق والمقروء بلسان عربي مبين))⁽⁴⁾.

إن الحديث عن نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ما كان ليتضح ويتمثل على حقيقته ما لم يتم العودة إلى مكونات ومرجعيات القضية على المستوى الفكري والعقدي، باعتبار أن نظرية النظم كان لها من الأسباب الخفية تشكل بنيتها العميقة الدالة، والتي أدت إلى أن تظهرها على النحو الذي نعرفه. فالكلام اللفظي الحديث وهو من محركات الوجود، ما كان له أن يكون معجزاً، لو لم يكن خاضعاً للكلام النفسي الأزلي. ومن وجهة نظر هذه الفكرة، أن القرآن الكريم أزلي وعحدث مثل العالم أيضاً أزلي وعحدث. ومثل

(1) أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 40

(2) م. ص: 40

(3) م. ص: 40

(4) م. حيار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ج 4،

والداوسين عن ذكر مكون رئيسي وأساسي لعب دورا حاسما في صياغة 'نظرية النظم' إنه المشرب العقائدي، ((وهو الأساس المرفي. والمبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي الذي اتبع فيه أستاذ الأساطرة، أبا الحسن الأشعري (-320 هـ) سليل أبي موسى الأشعري))⁽¹⁾. ومن المبدأ التوفيقي هو أساس ومرجع تأليف عبد القاهر الجرجاني لكتابه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة).

وللتعمق في معرفة الجرجاني الضمني المشكل الحقيقي لنظرية النظم، وبغرض الإحاطة بمجذور القضية، لم يكتف الباحث بالكشف عن المبدأ الكلامي الأشعري التوفيقي، بل أثار مسألة أخرى تعد مصدرا من مصادر نظرية النظم، وهي مسألة خلق القرآن، وتعرض لهذه المسألة من ثلاث جهات رئيسة، وهي:

أولا: من جهة مقالة المعتزلة فيها.

ثانيا: من جهة مقالة السلف فيها.

ثالثا: من جهة مقالة أبي الحسن الأشعري التوفيقية.

بالنسبة للمقالة الأولى، ليس غرضنا من تناول هذه المقالة إعادة ما قيل فيها، ذلك أننا لن نضيف إليها جذبا، إنما غرضنا معرفة أثر هذه المقالة في صياغة المرجعية النقدية [نظرية النظم] لعبد القاهر الجرجاني. فقد آمن المعتزلة بفكرة أن القرآن مخلوق، وأنكروا الكلام النفسي، و((قالوا ليس كلام الله إلا ما نقرؤه ونسمعه من القرآن والكاتب الدينية وهي مخلوقة ولا شك، ولا شيء وراءها إلا ذات الله القادرة على خلق الكلام المريدة للخلق))⁽²⁾. ومثل هذا الموقف لا يكون، أساسا، لنظرية النظم، لأنه ينفي المرجعية النسبية عن كلام الله تعالى، وهي غير القدرة.

أما المقالة الثانية التي أشار إليها مختار حباري في سياق بحثه عن المرجعية الكلامية لنظرية النظم وهي مقالة السلف المناهضة للسابقة من خلال فريقين وهما فريق [السلف] وفريق [الحنابلة] الفريق الأول أقر بخطأ المعتزلة، وروا أن الله وصف نفسه بصفات: من قدرة، وإرادة، وعلم، وكلام، وسمع، وبصر، ووصف نفسه أنه على العرش، وقال: ليس كمثله شيء، فيجب أن نؤمن بها كما جاءت، ولا نتعرض لتأويلها وشرحها))⁽³⁾.

أما الفريق الثاني المناهض للمعتزلة فيمثل بعض الحنابلة و الذين قالوا إن ((القرآن بحروفه وأصواته قديم، وقد بالقوا حتى قال بعضهم جهلا: الجلد والغلاف قديمان فضلا عن المصحف))⁽⁴⁾. وما

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 36

(2) أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 43

(3) م. س: 37

(4) الواقف، نقلا عن أحمد أمين ضحى الإسلام، الجزء الثالث: 39-40

في هذا السياق كشف نصر حامد أبو زيد أن عبد القاهر الجرجاني كان مهتما دوماً بالبحث عن المكون الباني للنصوص أو ما سماه بالمغزى⁽¹⁾ قبل أن يهتم بدراسة البنية السطحية أو المعنى الظاهر على السطح، ولو فعل ذلك لما قدم لنا شيئاً يستحق اليوم أن نقف عنده، ولذلك لم يتردد في أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزاً وإيماءات وإشارات خفية تحتاج منه إلى تفسير⁽²⁾.

إن أثر مقالة الأشعري واضح و بين في مقالة عبد القاهر الجرجاني، التي تشيع بها، وأخذ بمقولة الكلام النفسي والكلام اللفظي، وقال أيضاً بأصبقية الأول على الثاني باعتبار أن الكلام النفسي بشكل المكون الباني أو البنية العميقة الدالة، والكلام اللفظي بشكل البنية السطحية. بمعنى أن أي تفسير لأية نظرية أو مسألة نقدية أو بلاغية عند عبد القاهر الجرجاني لا بد وأن يأخذ في الحسبان المرجعية الكلامية التي تعبر القابل والمكون الباني لهذه النظرية أو تلك المسألة، ومن دون ذلك لا نستطيع أن نعطي تفسيراً دقيقاً لها. وهذا ما تلمسناه من هذه المقالة التي قامت بالبحث عن المكون المجهول لنظرية النظم عند الجرجاني قبل أن تلمس أثره في كتابات الرجل من خلال دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة. فكيف تجلت مقولة الكلام النفسي والكلام اللفظي على المستوى الإجمالي.

قام نختار جباراً بتحديد الفصول التي تحتضن المقالات الكلامية التي وردت في كتاب دلائل الإعجاز وهي الفصول (الأول والثاني والثالث والرابع)، التي تظهرت فيها المرجعية الأشعرية، حيث رفض عبد القاهر كثيراً من المفاهيم والمقالات التي سبقته عند كثير من النقاد فهو يقرر ((أنه ليس للفظ في ذاتها، لا في جرسها ولا دلالتها ميزة أو فضل أولي. وليس بين أية لفظة وأخرى في حال انفراد كل منهما عن أختها من تفاضل، لا يحكم على اللفظة بأي حكم قبل دخولها في سياق))⁽³⁾.

من هذه الرؤية للفظ في حد ذاتها، يكون الجرجاني من العلماء السابقين إلى التفريق بين [اللغة والكلام]، قبل أن يتبين ذلك دي سوسير⁽⁴⁾ (1913)، وأن بطوره ((تشومسكي في تفرقه بين الكفاءة والأداء))⁽⁵⁾. ومن مظهرات المرجعية الكلامية في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني تحديد مفهوم ألفصاحة الذي وجدناه يشاكل مع هذه المرجعية المذكورة. وإن هذا المفهوم ما كان ليتضح على هذا النحو لولا المقالة التي اعتمدها الباحث والتي مكته من اكتشاف الكاتب الضمني. فالألفصاحة من الرؤية الكلامية

(1) راجع، دلائل الإعجاز النص التالي: ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى ألفصاحة وألباغية وأليان والبراعة. وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرموز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتبيين على مكان الخفي، ليطلب، وموضع الدفين عنه فيخرج)).

(2) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل: 152

(3) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، 420

(4) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل: 158

هذا التقسيم لم يقبل به المعتزلة، ولو أنهم أقرروا بالكلام النفسي وهو عندهم الخواطر والنجوى⁽¹⁾. إن هذا الإقرار لا يعني الاتفاق البتة، فالخلاف بين المعتزلة والأشعري يكمن في مسألة الترتيب والأسبقية⁽²⁾. اقتضت الخطوة المنهجية التي اعتمدها الباحث أن يشير إلى قضية أساسية، في هذه الدراسة، والتي شغلت العلماء قديما وحديثا، واختلفوا فيها إما اختلاف، إنها تحصل بل الإدراك. فهل يقوم بنفسه أم بغيره (اللفظ)؟

لتفسير نظرية النظم ركز نختار حواراً على ما جاء به الفريق التوفيقي (مقالة الأشعري)، فطروحاته تفاصيل لهذه النظرية. فالمقالة الأشعرية تؤكد على فكرة الكلام النفسي وأسبقيتها على الكلام اللفظي⁽³⁾ وهذا حل وجيه للنزاع الذي قام بين الفرق الثلاث، فهو نزاع عقدي من أصله، وامتد إلى مجالات أخرى تتصل بالفكر والثقافة. وإن ما توصل إليه الأشاعرة فيما يتعلق بمسألة الكلام النفسي والكلام اللفظي كان ((هدفهم في ذلك... محاولة منهم لحل النزاع العقدي بين من يقول بقدّم القرآن الكريم ومن يقول بحدوثه))⁽⁴⁾. وعلى هذا أساس هذا المنهج ظهرت فكرة ((الإعجاز في نص القرآن الكريم، والبلاغة في قول البشر))⁽⁵⁾. فلا تتحقق الفاعلية النطقية، إلا إذا تحققت الفاعلية الذاتية، فهذه الأخيرة نتحكم في السابقة.

قياساً على ما سبق، تمثل عبد القاهر الجرجاني مسألة [إعجاز القرآن]، وحاول أن يكتشف موطئه فيه، فهو ليس في الألفاظ ((لأن الألفاظ المفردة موجودة في الاستعمال قبل نزول القرآن))⁽⁶⁾. كما لا يجوز أن يكون الإعجاز في الإيقاع ((لأن ذلك قد ينطبق على حقائق مبدئية.. ولا في الفواصل، لأنها في الآي كالتقوافي في الشعر، وقد علمنا اقتدارهم على التقوافي كيف هو..))⁽⁷⁾ ولا في الاستعارة لأن ذلك يؤدي أن يكون الإعجاز في أي معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة⁽⁸⁾.

(1) م. حيار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 38

(2) م. م. من: 39

(3) م. م. من: 39

(4) م. م. من: 39

(5) م. م. من: 39

(6) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 419

(7) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 253

(8) م. م. من: 271-274

ثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لعنى التي تليها، أو ما أشبه مما لا تعلق له بصريح اللفظ⁽¹⁾.

إن المنهج الذي تبناه الباحث في هذه المقاربة مكنه من أن يقدم تفسيراً لمكونات لنظرية النظم، ومقتضى هذا التفسير هو هذه الحركة النفسية الباطنية التي تتمظهر في الحركة الظاهرية وتتفاعل معها. والفكرة أصلاً تتماثل مع المقالة الأشعرية التي أشرنا إليها، والتي من مقتضياتها التفرقة بين الكلام النفسي والكلام اللفظي أي بين المعنى النفسي القائم بذات الله (كلام الله)، وبين القرآن بوصفه كتاباً مقروءاً.

كشفت لنا هذه المماثلة أن رؤية عبد القاهر الجرجاني لنظرية النظم لها مكوناتها الباني ومرجعيتها التمثلة في المقالة الأشعرية. وأن مفهوم عبد القاهر للفصاحة والبلاغة ما هو إلا امتداد لرؤية الأشعري، أي أن مفهوم ذلك كله لا يخرج عن مطابقة البناء اللساني للبناء النفسي⁽²⁾. أي أن المعاني الظاهرة لفكرنا مرتبة ومتسقة ما هي في الأصل إلا ترتيب للمعاني في النفس، ((وليس النظم في بجل الأمر إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه، فلا تزيع عنها فمداًره على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه وليس هو إلا توخي النحو في معاني الكلم، فلا معنى للنظم غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم أو فيما بين معاني الكلم بتعبير آخر))⁽³⁾.

وفي ضوء هذا النص نفهم حلة عبد القاهر الجرجاني على أنصار اللفظ وأنصار المعنى، وكأنه كان يدرك بوعي كبير أن ثنائية اللفظ والمعنى هي خطر على البلاغة والنقد. فقد فهم عبد القاهر أن أساس الفصاحة والبلاغة يتمثل في المطابقة بين البنية النفسية والبنية اللفظية دون الانحياز لأحدهما، مطابقة تفترض شرطين رئيسيين الكفاءة المعجمية والكفاءة النحوية.

ويتواصل الدرس المنهجي لربط المرجعية الكلامية الأشعرية التي تقوم - كما بينا - على أن الفاعلية الذاتية - الفردية متجلية في الفاعلية النطقية - الفردية، بنظرية النظم لعبد القاهر والتي تمظهرت فيها مقالة الأشعري في عدة مستويات، أشار الباحث إلى أمثلة منها. ومن ذلك أن التفاوت في درجات الكلام يترتب عنه تفاوت، أيضاً، في درجات البلاغة، ولولا ذلك التفاوت لكان الكلم عند البشر درجة

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 79-80.

(2)

م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب-جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002، 43.

(3)

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 21.

صفة لا تطلق على اللفظ وحده، إنما هي مزية في المتكلم نفسه. وهكذا يضع الباحث يده على الخط الموصل إلى مرجعية نظرية النظم من خلال اكتشافه لمقالة الأشعري في مقالة الجرجاني، التي لا تخرج (نطاق الفاعلية الذاتية - الفردية وتحكمها في الفاعلية النطقية - الفردية)⁽¹⁾، التي نختزها في الجدول التالي:

الفاعلية النطقية - الفردية	الفاعلية الذاتية - الفردية
البنية اللسانية	البنية النفسية
البنية السطحية	البنية العميقة الدالة

يسوق الباحث جملة من الأمثلة والشواهد النقدية للتدليل على جدلية الفاعلية الذاتية - الفردية والفاعلية النطقية - الفردية. ويتضح من هذه النصوص موقفُ الجرجاني في تنفيذه رأي المقلدين الذي صنفوا اللفظ إلى فصيح وعبر فصيح، فالكلمة لا يحكم لها أو عليها من خلال تموضعها في موقع ما. فالسر في جمالها لا يرجع إلى خواص فيها، بقدر ما يرجع إلى كفاءة المتكلم المعجمية والنحوية، وإلى تسخير هذه الكفاءة في بناء سطح من الدوال يمسد عمقا من المدلولات⁽²⁾. فمثل هذه الفاعلية هي التي يشدها الجرجاني⁽³⁾ في مقولاته البلاغية، والتي نراها تستجيب للمقالة الأشعرية. ((فقد اتضح.. اتضح لا يدع للشك بجلا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ

(1) غفار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب جامعة البحرين، 4، جويلية، 2002:41

(2) م. ص: 42

(3) ومن الأمثلة التي ذكرها الجرجاني والتي تستجيب للفاعلية الذاتية والفاعلية النطقية قوله ((وما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ [الأخدع] في الحماة (وهو لكسة بن عبد الله)

تلفت نحو الحسي حتى وجدتي
وجعت من الإصغاء لينا وأخذنا
وبيت البحري:

وإني وإن بلغتني شرف الغنى
وأعتقت من روق المطامع أخدعي
فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تأملها في بيت أبي تمام:

يا دعر قوم من أخدعك فقد
أضجبت هذا الأنام من خرفك

فجد لها من الثقل على النفس ومن التشخيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإناس (بالهجة)، راجع الدلائل، 79 / 803

مبدأ أشعري واحد هو تفريع الكلام إلى نفسي ولفظي، وخضوع اللفظي للنسي، وصولاً بذلك إلى أن النظم ليس سوى ترتيب اللفظ في النطق حسب ترتيب المعاني في النفس⁽¹⁾.

يبين القراءة التي أجراها م. برادة أنه قام بتجريب المنهج البنيوي التكويني على كتابات نقدية، لا على أعمال إبداعية، وقد مكنته هذه التجربة المنهجية من الوقوف على مكونات ومرجعيات النظرية النقدية عند محمد مندور، والوقوف بالتالي عند الكاتب الضمني الحقيقي الذي كان وراء صياغة النظرية النقدية عند مندور. ولتحقيق غايته كان لزاماً على الباحث أن ينزع إلى كسر الحدود بين المناهج مستفيداً بذلك من المجازات يبر بورديو في البنية التكوينية في حقل علم الاجتماع، ومن مفاهيم أ. غرامشي ومن المنهج الاجتماعي الجدلي فضلاً عن مفاهيم البنية التكوينية لأفولدمان. ومن هنا جاءت التميز بينه وبين النقاد العرب الذين استعملوا بالمنهج البنيوي التكويني لمقاربة أعمال إبداعية خالصة.

إن اعتماد الباحث على هذا المنهج لمقاربة كتابات نقدية أمر نابع من روح المنهج نفسه وخصوصيته الأمر الذي مكنته أن يخرج دراسته من التبريرات الإسقاطية التي تقوم على أرتجال التأويل دون الأخذ باعتبار خصوصية الظاهرة.

وبفضل هذه المقاربة تمكن الباحث من موضوعة ناقده م. مندور في الحقلين الأدبي والثقافي اللذين كانا لهما الفضل في تكوينه وصياغة رؤيته للعالم، والقيام بتحليل شامل لمكوناته وامتداداته الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي استخلاص البنيات والآليات التي أطرت مسيرة الناقد وإنتاجه الفكري والنقدي، والتي مكتنا فيما بعد من الوقوف على حقيقة هامة وهي أن نظرية النقد عند مندور تتماثل مع الرؤية الفكرية للطبقة المتوسطة، ومن هنا كان النقد الأدبي كما فهم (بضم الفاء وكسر الماء) عند الناقد، هو تعبير عن رؤية الأيديولوجية البرجاءية.

وتبقى الملاحظة قائمة في هذه المقاربة لكون صاحبها لم يتطرق من عملية الفهم حيث غاب تحليل البنية الدالة بوصفه مرحلة إجرائية أساسية في المنهج التكويني، (لا أن هذه الملاحظة في تقديرنا لا تنقص شيئاً من هذه المقاربة لعدة اعتبارات ترجع في الأصل إلى طبيعة الكتابات النقدية، التي لا تقتضي الوقوف عند تحليل البنيات الداخلية بحكم الطابع الرصني الذي يميزها.

وقد وافقت القراءة التي أجراها مختار حيار لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في طرحها وتصورها ومبادئها العامة قراءة محمد براءة التي أوامنا إليها، حينما استبعد مختار حيار التوصيف والتاريخ بمنهج تفسيري غايته البحث عن المرجعيات والعلل والمكونات - وإن كان لكل باحث أدواته الإجرائية -، ليتم بعد الكشف عن التفاعل القائم بين هذه المرجعيات بوصفها بني عميقة، وبين مظهراتها المثلة في البنى السطحية.

(1) م. حيار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني: 48.

واحدة. وهذا محال⁽¹⁾. واقواقع فإن هذا الطرح ما هو إلا تمهيد ذكي لإثبات فكرة الإعجاز في القرآن الكريم. وإذا كان الباحث قد برهن على حضور مقالة الشعري بوصفها مرجعية كلامية في نظرية النظم أو الكاتب الضمني. فكيف تظهت هذه المقالة على المستوى الإجرائي. ولإثبات المرجعية الكلامية على مستوى التطبيق سار الباحث على نفس الجيد الذي التزمه للبرهنة على أثر مقالة الأشعري في مقالة الجرجاني، من خلال كتابه الأسرار والدلائل.

اختار الباحث من كتاب لأسرار⁽²⁾ مثالا⁽³⁾ تطبيقا من الباب الأول، يتعلق الأمر بـالتجنيس، وبعد أن عرض ما جاء في بيانه، شرع الباحث في تفسير مفهوم التجنيس، ومنهجه في ذلك ربطه بمرجعته ومكونه المتصل في مقالة الأشعري، أي مطابقتها بين البنية النفسية والبنية اللسانية. فمبدأ التجنيس فهو غير مستحسن لذاته، غير مستكره لذاته بدون سبب. فالاستحسان أو الاستهجان مرتبط أساسا بوظيفته في التركيب⁽⁴⁾. إذن، فإن منهج يقوم عبد القاهر الجرجاني كما استخلصه لختار حبار من الأمثلة التطبيقية على أن:

- فساد أو استقامة التجنيس لا ترجع إلى اللفظ، إنما إلى طريقة نظم اللفظ التي يجب أن تراعى المعنى المنتظم في النفس (وهنا تبرز المرجعية الكلامية).
- المعاني هي المألقة لزام الأمور، وأن الألفاظ هي الخادمة لها.
- إن كل آراء عبد القاهر النقدية والبلاغية تصدر عن النظرية الأشعرية التي ترى [أسبقية الكلام النفسي على الكلام اللفظي]. وما قيل عن التجنيس ينحجب على الاستعارة التي نظر إليها عبد القاهر من منظور أشعري، وهي نظرية تختلف عن نظرية البلاغيين السابقين عليه⁽⁵⁾.
- ووضح من هذا التقسيم الثاني - وهو ليس اعتباطيا - الذي يستمد وجوده من المرجعية الكلامية الأشعرية التي تقوم على تقديس الفاعلية الذاتية - الفردية، متجلية في فاعلية نطقية - لردية⁽⁶⁾، تقسيم يتم عن وعي كبير لدى صاحبه، لسبب بسيط وهو انطلاف من مرجعية معينة ومنهج واحد قام على

(1) م. حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين، ع 4، جويلية، 2002: 44

(2) سبق وأن أشرنا إلى هذا المثال، راجع، أسرار البلاغة الباب الأول [التجنيس] تحقيق وتعليق محمد سعيد اللحام: 5-6 م. ص: 44

(3) سبق وأن أشرنا إلى الأمثلة، رجع، دلائل الإعجاز، [فصل: في التفاوت في البلاغة]، شرح وتحقق، محمد عد المنعم خفاجي، 93

(4) م. ص: 47

خاتمة البحث

وفي الختام، نقول إن الفرضية التي طرحنا في المقدمة تم إثبات صحتها. فالتفاوت الذي لوحظ في المدونة النقدية العربية التي تبنت المنهج البنيوي التكويني تفاوت غير شكلي، بمعنى أنه لم يبق متحصرا في استعمال المصطلحات النقدية، فهو ينبع عن تفاوت في قراءة المنهج في أصوله ومرجعياته ومشاربه. فالبنوية التكوينية بوصفها منهج قراءة لم تنأسس على أساس منهجين (بنيوي شكلي واجتماعي جدلي) ثم إدماجهما فنتج عن ذلك منهج جديد (بنوية تكوينية، بنوية توليدية، بنوية تركيكية، بنوية دينامية).

إن البنوية التكوينية منهج يرجع إلى فلسفتين أساسيتين: الفلسفة المثالية المبنية على ثنائية "المقابل والمباعد"، ومنها خرجت الأسلوبية النصيبية والتكوينية، وهي تختزل في مقولة ديكاوت المشهورة [أنا أفكر أنا موجود]. وتعد أيضا إلى الفلسفة الوضعية المبنية على الواقع، ومنها خرجت البنوية التكوينية، وجاءت لتختزل مركز الكون في الإنسان.

أكد البحث على حقائق هامة وهي أن المشروع البنيوي التكويني هو لقاح القراءات الواعية في الفلسفة المثالية والفلسفة الوضعية، وفكر كانط وهيجل وهيدجر ولوكاتش وبياجي وروني جيرار وجورفنج وولتر بن جامين وأدورنو وبانوفسكي.

جاءت القراءة التكوينية لتؤكد على استحالة فصل المكون الباني عن البنية السطحية، أي أنها جاءت لتؤكد على صفة القراءة الكلية والشمولية في البنية العميقة الدالة وفي الرؤية للعالم. ومن هنا كان لأعمال الإبداع هو الجماعة التي تؤسس الفرد ليعبر عن رؤيتها، فيحقق بذلك التوازن بين الفاعل والقابل. إن التفاوت الذي أومأنا إليه يؤكد حضوره على مستوى التنظير وعلى مستوى الممارسة. فعلى المستوى الأول كشفت القراءات العربية أن البنوية لا تخرج عن مجالين، مجال أول لا تخرج قراءته عن كونه مجرد تركيب أو تلفيق بين البنوية التكوينية وبين مناهج أخرى مما نتج عن ذلك قراءات غير دقيقة لمنظومة المفاهيم والآليات المكونة للمنهج. فالقراءة غير الصائبة لمفهوم التكوين المجر عنها تصور غير دقيق لمفهوم التكوين وآلياته وأدواته، وبالتالي بقيت القراءات التي انحصرت في هذا المجال يهمن عليها مفهوم الانعكاس الآلي، لا التماثل البنائي.

ومجال ثاني وهو الذي يحسد القراءة الواعية في أصول المنهج وفي مفاهيمه وآلياته، ومن خلال نهض مشروع قراءة مثل المبدأ المنهجي تمثيلا جدليا انطلاقا من الفاعل ووصولاً إلى القابل. حاولت القراءات التي صفت في المجال الثاني أن تتجاوز الطرح التقليدي للمنهج البنوية التكوينية، فاستعارت مفاهيم وآليات إجرائية من مناهج أخرى لتضعها على عن الحجاز قراءة تصف بالمرونة والفاعلية.

لا شك أن المقاربة التي تعتمد على ربط البنية المعقدة بالبنية السطحية، أو يربط الفاعلية الذاتية - بالفاعلية اللغوية - الفردية، تساعد على تمثيل حقيقة الكاتب الضمني المخمر الذي يقبع وراء الكاتب الفعلي، وعلى فهم البطانة الحقيقية التي تشكلت على أساسها [النظرية النقدية أو البلاغية].

إن اعتماد المقاربة التي تبني القراءة الفاعلة على القراءة الوصفية أمر من شأنه أن يجعل تصور أي مفهوم يستند إلى تصور للدور المعرفي وهو تصور كلي شامل تتواری خلفه مواقف الإنسان والجماعة من الواقع والوجود.

وأخيراً نجد البنيوية التكوينية قد اقتضت الحقل النقدي فوفقت عند البحث عن مكونات ومرجعيات النظريات النقدية لا بغرض الكشف عن هذه المرجعيات، وإنما بهدف إرساء تفسير دقيق لها، ووضع خريطة منهجية بين يد الباحثين تمكنهم من إنجاز قراءة للنظرية النقدية تكون أقرب إلى الدقة والموضوعية. وهكذا ما كنا لتمثل الرؤية النقدية لمحمد مندور وهي رؤية إيديولوجية لولا هذا القراءة التي تبناها محمد برادة والتي أدت به إلى الوقوف عند مرجعيات نظرية مندور من خلال الكشف عن تموضعها في عدة حقول معرفية وفكرية. وهذا ما ينسحب على نظرية النظم التي بحث نختار جباراً عن مرجعيتها الأشعرية.

إن البنيوية التكوينية ليست وصفة منهجية جاهزة يسهل الاستعانة بها لقراءة الإبداع والفكر والتاريخ، إنما هي ممارسة وكفاءة منهجية تعين الباحث على تفعيلها وفق ما تقتضيه الضرورة المنهجية وليس ما تقتضيه الرغبة الفردية. ويبقى المنهج البنيوي التكويني أداة قراءة طيبة غاب عنها مثل الإبداع العربي بشقيه الفني والنقدي في بعده المضموني والشكلي أو قل في رؤيته للعالم وفي الطريقة التي تم استخدامها للتعبير عن هذه الرؤية أو تلك. وما كان للمنهج الاجتماعي الجدلي أو البنيوي الشكلي أن يحقق هذه الغاية لولا الصلة التفاعلية بين البنية المهيمنة والبنية السطحية.

وما قبل عن المفاهيم والمصطلحات والمنهج بشكل عام ينسحب على البنية العميقة الدالة، إذ أظهرت الدراسات عن تفاوتها في تناولها لهذا المفهوم فتعدد مستويات القراءة في مقارنة البنى الدالة. وتبقى القراءات الأقرب إلى الصواب - في تقديرنا - القراءات التي افترضت أن الرؤية للعالم ليست فردية بقدر ما هي جماعية.

إن استفادة القراءات النقدية العربية من طبيعة المنهج ومرونته مكنها من أن تطوّر ليستوعب نصوصاً ذات هويات مختلفة من أجناس أدبية متعددة، فالتصرف في مكونات المنهج ومنظومته بالزيادة والتجاوز، إجراء يعبر عن وعي كبير في جعل المنهج في خدمة الفكر والثقافة العربيين، لا أن يجعل الفكر والثقافة تحت تصرف المنهج. وتبقى القراءة العربية النموذجية هي القراءة التي راعى فيها أصحابها بالبحث عن تأصيل العلاقة التفاعلية بين الرؤية والتشكيل.

كشفت القراءات النقدية العربية التي اعتمدت المقاربة البنوية التكوينية، أن الفكر والثقافة العربيين كغيره من الفكر والثقافة الإنساني ينطوي في مكوناته على كثير من الرؤى التي عبر عنها بأشكال وأساليب متعددة تتفاعل معه ومع العصر الذي أبدعت فيه. فالرؤية المأساوية للعالم ليست لصيقة بالأدب المسرحي لـ"راسين" أو بـ"أنكار" شكسبير في القرن السابع عشر إنما هي رؤية قد تظهر حينما تجتمع شروطها الاجتماعية والثقافية الاقتصادية والنفسية، وهذا ما جسده الإبداع العربي عبر مختلف عصوره الأدبية وكشفت عنه مقاربات متعددة احتضنت المشاريع الثقافية التي انطوت على هذه الرؤية [المأساوية] وترجمت في إبداعات متنوعة.

وكشفت البحث أيضاً عن مستوى ثان من الرؤية يتمثل في الرؤية السوسبولوجية للواقع العربي التي جسدها مجموعة من الأجناس الأدبية وإن اختلفت أنماطها باختلاف المكونات ورؤى المبدعين أنفسهم للواقع.. فمن رؤية متازمة رافضة للواقع، إلى رؤية اجتماعية متناقضة متصالحة معه تارة، وثائرة عليه تارة أخرى، وهذا حينما يبلغ الوعي الممكن أقصى مداه. إلى رؤية سوسبولوجية للحرب تريد أن تفهم وقائعها من خلال التاريخ الذي يملك الإجابة عن أسرارها. إلى رؤية متماسكة تماسك الواقع بعينه.

وقاربت البنوية التكوينية مستوى آخر من الرؤية جسدها الروايات الصوفية وهي رؤيا خاصة بالثقافة العربية الإسلامية، لأنها تمثل تجربة شعرية صوفية تتميز برواياتها الثابتة عند جميع الشعراء الصوفيين والتي تم حصرها في المثلث الدلالي الذي يمثل التجربة السلوكية الصوفية في مراحلها الثلاث: مرحلة الفرق الأول - مرحلة فرق الجمع - مرحلة صحو الجمع أو الفرق الثاني. هذا على المستوى النظري الافتراضي. أما على مستوى التحليل الحايث للنصوص فإن التجربة الشعرية الصوفية تتماثل مع بعدين إثنين فقط من المثلث الدلالي بوصفه بنية عميقة وهما [خلق 1 وخلق 2] أي بعد الغياب وبعد الحضور.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- القرآن الكريم.

- 1- ابن جني أبو الفتح عثمان، المحتسب في تبين شواذ الفراءات والإيضاح عنها، الجزء الثاني تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الفتاح إسماعيل الشبلي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، وزارة الأوقاف، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1414 هـ / 1994 م.
- 2- ابن فارض، الديوان، شرح هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1426 هـ / 2005 م.
- 3- ابن قيم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ب ط)، (بدون تاريخ).
- 4- ابن النديم أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق، الفهرست، ضبطه وشرحه وعلق عليه وقدم له، يوسف علي طویل (د)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1422 هـ / 2002 م.
- 5- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مصر، سنة 1953.
- 6- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1999.
- 7- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي (د)، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1424 هـ / 2004 م.
- 8- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الرابع، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 2004.
- 9- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، الأجزاء الثاني، التاسع، الثاني والعشرون، تحقيق لجنة من الأدباء، الدار التونسية للنشر / دار الثقافة، تونس / بيروت، طبعة 1983 م.
- 10- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، المجلد الأول، الجزء الأول، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان، (ب ط)، سنة 1968 م.
- 11- جميل شينة، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 1402 هـ / 1982 م.
- 12- محي الدين بن العربي، التجليات الإلهية، تحقيق عثمان إسماعيل يحي، مركز نشر دانشكاهي، طهران، سنة 1408 هـ / 1988 م.
- 13- فداة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة / بغداد، (ب ط) سنة 1963 م.

- 28- جون هال، وليام بويلوود، ولياز شويان، مقالات ضد التبعية، ترجمة إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، سنة 1986م.
- 29- حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت - الدار البيضاء / لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1990م.
- 30- داود ملوم، (د)، موسيولوجيا النقد العربي القديم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2002م.
- 31- رفيف رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، (1975 - 1990)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2003م.
- 32- روبر جريه الان، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم ولويس عوض، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، (بت).
- 33- سعيد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، المغرب - لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2004م.
- 34- سمير روجي القيص، الرواية العربية: البناء والرويا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (ب ط)، سنة 2003م.
- 35- سمير سعيد حجازي، (د)، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 2004م.
- 36- سلمان كاصد (د)، الموضوع والسر، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، إربد، الأردن، (ب ط)، سنة 2002م.
- 37- سمير المرزوقي / جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر تونس، الطبعة الأولى، (ب ت)
- 38- سامي سويدان، (د)، في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 1999م.
- 39- شكري عزيز الماضي (د)، في نظرية الأدب، دار الحدائق، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1986م.
- 40- شكري فيصل (د)، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، دار الحياة، دمشق، سوريا، الطبعة الثالثة، سنة 1384 هـ / 1965م.
- 41- صلاح فضل (د)، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1996م.
- 42- طه حسين (د)، حديث الأرياء، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الحادية عشرة، سنة 1975م.

ثانياً: المراجع

- 14- إبراهيم عبد الرحمن، (د)، الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية. مكتبة الباب، المنيرة، مصر (ب ط)، سنة 1995م.
- 15- إحسان عباس، (د)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، سنة 1406 هـ/ 1986م.
- 16- أحمد الجوق، بحوث في الشعرية مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاتس، تونس، الطبعة الأولى، سنة 2004.
- 17- أحمد أمين، ضحى الإسلام، الجزء الثالث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة العاشرة، (ب ت).
- 18- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- 19- بير جيو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، (د)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الثانية، سنة 1994.
- 20- نيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة، جابر عصفور (د)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1986م.
- 21- ت. تودوروف، رولان بارت، أبرتو إكو، مارك إنجيلو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة، أحمد المدني، (د)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، الطبعة الثانية، سنة 1989م.
- 22- تاليف جماعي، البنية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة، محمد سيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1984م.
- 23- تاليف جماعي، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م.
- 24- جميل صليبا، (د)، المعجم الفلسفي، الجزء الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1973م.
- 25- جمال شحيد، البنية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، سنة 1982م.
- 26- جان ليف ناديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر، قسم المقاداد منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (ب ط)، سنة 1993م.
- 27- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، تر، أمير اسكندر، مراجعة، عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ب ط)، سنة 1972م.

- 60- محمد نبس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1979م.
- 61- محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1984م.
- 62- محمد علي بدوي، (د)، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع، دار المعرفة الجامعية ن بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 2002م.
- 63- محمد عزام، فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية تكوينية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1996م.
- 64- محمد غنيمي هلال، (د)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (ب ط)، سنة 1973م.
- 65- محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية اللغة ورواية العالم، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1990م.
- 66- محمد مندور، (د)، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (ب ط)، (ب ت).
- 67- محمد نديم خشفة، تأصيل النص المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1997م.
- 68- مدحت الجيار، (د)، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (ب ط)، سنة 2001م.
- 69- غنار حبار، (د)، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 2002م.
- 70- منذر عياشي، (د)، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (ب ط)، سنة 1990م.
- 71- ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، الطبعة الثانية، سنة 2000م.
- 72- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وأليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان/ المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1992م.
- 73- نوال نورالدين، (د)، روايات يوسف إدريس دراسة بنيوية توليدية، دار نباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، سنة 2003م.

- 43- الطاهر ليب جديدي، موسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجاً، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الطليعة - عيون المقالات، الدار البيضاء المغرب، للطبعة الأولى، سنة 1987م.
- 44- عبد السلام المدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، سنة 1982م
- 45- عبد الحسن طه بدر، (د)، الرؤية والأداة، نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، (ب ت).
- 46- عبد الله محمد الغفامي، (د)، الخطبة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، الطبعة الثانية، سنة 1412هـ / 1991م.
- 47- عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (ب ط)، سنة 1984م.
- 48- عز الدين إسماعيل، (د)، في تاريخ البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطبع والنشر، بيروت، لبنان،
- 49- عز الدين إسماعيل، (د)، المصادر الأدبية واللغوية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (ب ط)، سنة 1975م.
- 50- غالي شكري، المنصبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1982م.
- 51- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في النقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1994م.
- 52- فؤاد دوار، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، القاهرة، مصر، رقم 175، سنة 1965م.
- 53- لحمداني حميد (د)، الرواية المغربية وروية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء ن المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1991م.
- 54- لحمداني حميد، (د)، النقد الروائي والأيدولوجيا، من موسيولوجيا الرواية إلى موسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، سنة 1991م.
- 55- لحمداني حميد، (د)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، لبنان - المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1991م.
- 56- لويس عوض، الثروة والأدب، دار الكتاب العربي، القاهرة ن مصر، (ب ط)، سنة 1967م.
- 57- لوسيان غولدمان، مقدمات في موسيولوجيا الرواية، ترجمة بدر الدين عروديكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى، سنة 1993م.
- 58- لوسيان غولدمان، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة، ترجمة نادر ذكري، دار الحداثة، بيروت ن لبنان، (ب ط)، (ب ت).
- 59- محمد براءة، (د)، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية، سنة 1986م.

- 89- Mikhail Bakhtine , Le marxisme et la philosophie du langage ,Ed, De Minuit k Paris , France . 1979.
- 90- Le structuralisme Génétique , l'œuvre et l'influence de Lucien Goldman ; ED ; Denoël Gonthier , Paris France , 1977.
- 91- Paul Ricœur , Temps et récit , l'intrigue et le récit historique , Ed , du Seuil , Paris ; France ; 1983.
- 92- Pierre Bourdieu , Les règles de l'art ,genèse et structure du champ littéraire , Ed, du Seuil ; Paris ; France ; deuxième tirage ; 1992

الدوريات:

أولا: العربية

- 93- إبراهيم السعافين، (د)، إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد: 60-61، يناير - فبراير، سنة 1989م.
- 94- إبراهيم فتحي، الديمقراطي الثوري في مرآة البنيوية التكوينية، مجلة أدب ونقد، عدد خاص 63، نوفمبر، سنة 1990م.
- 95- أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه، فصول، المجلد: 5، العدد: 1 (خاص)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، سنة 1984م.
- 96- أمل طاهر محمد نصير، التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة، المجلة العربية للآداب، جمعية كلية الآداب، اتحاد الجامعات العربية، المجلد: 32، العدد: 1، سنة 2006م.
- 97- بشير تاويرت، رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين: مفاهيم وإشكاليات، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقة، العدد: 5، مارس 2006م.
- 98- بيار بورديو، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم فتحي، فصول، العدد: 56، فبراير، سنة 1991م.
- 99- عبد العزيز حويدق، الاستعارة عند رومان جاكسون، مجلة علامات، المجلد: 14، الجزء: 54، سنة 1425هـ/ ديسمبر 2004م.
- 100- عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو النشوية، فصول، المجلد: 5، العدد: 1 (خاص)، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، سنة 1984م.
- 101- عبد العالي بو طيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي الحديث، فصول، العدد: 60، شتاء 2002م.
- 102- عبد الغني بارة، المسارات الإستميتولوجية للبنيوية، قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، العدد: 64، صيف، 2004م.

- 74- هيجل فريديرتش، المدخل إلى علم فكرة الجمال، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1988م.
- 75- عيسى العيد، (د)، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة 1985م.

الرسائل الجامعية:

- 76- نوريال كامل محمد صالح، (د)، النقد النبوي في الرواية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنية، الأردن، ماي 2004م.
- 77- نور الدين صدار، السرفات الأدبية في ضوء نظرية التناص، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة وهران، الجزائر، نوفمبر 2001م.

المراجع الأجنبية:

- 78- Pascal BLAISE, Pensées et opuscules ; Nouveaux classiques , HATIER, Paris , 1973
- 79- Georges Lukács , L'Âme et les formes , traduit par Guy Haarscher , Edition Gallimard , Paris , 1974
- 80- Georges Lukács , La théorie du roman ; Edition Gonthier
- 81- Jaques Dubois , L'institution de la littérature , Edition Fernand Nathan /Labor , Liège , Belgique ; Ed 4eme, 1978.
- 82- Jean Duvignaud , Sociologie de l'art , collection Presse universitaire de France , Paris , France, 1972
- 83- Jean Michel Palmier , Goldmann vivant, in Esthétique et marxisme , Ed , 10/18 , paris , 1974
- 84- Jean Rousset , Forme et signification , Essais sur les structures littéraires de Corneille à Clausel , Ed , Librairie José Corti , Deuxième tirage , Paris , 1964.
- 85- Lucien Goldmann ,Le Dieu caché ,Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine. Ed, Gallimard , Paris , France , 1997.
- 86- Lucien Goldmann , Marxisme et sciences humaines , Ed ; Idées NRF , Gallimard , Paris , France ; 1970
- 87- 10 _ Lucien Goldmann , Pour une sociologie du roman , Ed, Gallimard , Paris , France , 1986.
- 88- Lucien Goldmann , Sciences humaines et philosophie ,suivi de structuralisme génétique et création culturelle , Ed , Denoël Gonthier ,Paris , France , 1978.

117- مبنى العيد، الكتابة والتحويلات الاجتماعية، الفصول الأربعة، العدد 29، السنة الثامنة، شوال 1394 هـ/ يونيو 1985 م.

ثانياً، الأجنبية

Revues:

- 118- Jacques Leenhardt, la sociologie de la littérature: quelques étapes et son histoire, Revue internationale des sciences sociales, L'Unesco, vol xix, n 4, Année (1967).
- 119- Lucien Goldmann, Les conditions sociales et la vision tragique du monde, Revue, Echanges sociologiques, N 653, Année 1948.
- 120- Lucien Goldmann, Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman; Revue de l'institut de sociologie, Université libre de Bruxelles, N 2, Année 1963
- 121- Lucien Goldmann, Pascal et la pensée dialectique, Revue, Empédocle N 7, Année 1950
- 122- Lucien Goldmann, La sociologie de la littérature: situation actuelle et problèmes de méthode, Revue internationale des sciences sociales, L'Unesco, vol xix, n 4 Année, (1967).
- 123- Matthias Waltz, Quelques réflexions méthodologiques suggérées par l'étude de groupes peu complexes: esquisse d'une sociologie de la poésie amoureuse au moyen âge, Revue internationale des sciences sociales, L'Unesco, vol xix, n 4, Année (1967).

- 103- عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثالثة عشر، الرسالة الثامنة والثمانون، 1412 هـ - 1413 هـ / 1992 م - 1993 م.
- 104- عبد النعم عزيز النصر، العلاقة بين الحقيقة المحمدية والإنسان الكامل عند الشاعر عبيد الله بن عربي، مجلة دراسات، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، المجلد: 27، العدد: 2، سنة 1421 هـ / 2000 م.
- 105- فاروق العمراني، النزعة الجمالية الإنسانية في نظرية مندور النقدية، فصول، المجلد: 9 العدد: 3 - 4، فبراير 1991 م.
- 106- محمد حافظ دياب، النقد الأدبي وعلم الاجتماع (مقدمة نظرية)، فصول، المجلد: 4، العدد: 1، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر، 1983 م.
- 107- محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، المجلد: 9 العدد: 3 / 4، فبراير 1991 م.
- 108- محمد سليمان حسن، ابن القارض: الإسلام والتصوف، المجلة الثقافية / الجامعة الأردنية، العدد: 58، رمضان - ذو الحجة 1423 هـ / ديسمبر - فبراير 2003 م.
- 109- محمد مربي، المقاربة البنيوية التكوينية في النقد المغربي الحديث، النقد السردى نموذجاً، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، ع: 12، صيف 2006 م.
- 110- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستفا، مجلة علامات، المجلد 14 الجزء: 54، شوال 1425 هـ / ديسمبر 2004 م.
- 111- محمود أمين العالم، محمد مندور والنقد الثقافي، فصول، العدد: 61، شتاء 2003 م.
- 112- محمد درابسة، الشعرية عند السجلماسي في كتاب منزع البديع، نحو تأصيل للشعرية العربية، أبحاث اليرموك، منشورات جامعة اليرموك (إربد)، المجلد: 17، العدد: 2، سنة 1420 هـ / 1999 م.
- 113- مدحت الجبار، محمد مندور التنظير والتأثير، فصول: 61، شتاء، 2003 م.
- 114- مختار حبار (د)، سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد: 2، يونيو 1993 م.
- 115- مختار حبار، (د)، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، العدد: 4، خريف 2002 م.
- 116- محي الدين صبحي، الرأيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الإبداع والواقع، الفصول الأربعة، العدد 29 السنة الثامنة، شوال 1394 هـ / يونيو 1985 م.